<36609879490014

Das

Kunstwerk der Zukunft.

Von

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von Otto Wigand.
1850.

Ludwig Feuerbach

in dankbarer Verehrung gewidmet.

Zur Widmung.

Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigenthum Ihnen wieder zurückzugeben. Nur in soweit es nicht mehr Ihr Eigenthum geblieben, sondern das des Künstlers geworden, mußte ich unsicher darüber sein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob Sie aus der Hand des künstlerischen Menschen das wieder zurückzuempfangen geneigt sein dürften, was Sie als philosophischer Mensch diesem spendeten. Der Drang und die tiefempfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzstärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel.

Nicht Eitelkeit, sondern ein unabweisbares Bedürfniß, hat mich — für kurze Zeit — zum Schriftsteller gemacht. In frühester Jugend machte ich Gedichte und Schauspiele; zu einem dieser Schauspiele verlangte es mich Musik zu schreiben: um diese Kunst zu erlernen ward ich Musiker. Später schrieb ich Opern, indem ich meine eigenen dramatischen Dichtungen in Musik setzte. Musiker von Fach, denen ich meiner äußeren Stellung nach angehörte, sprachen mir dichterisches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten. Das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen: Kritiker von Fach haben mich stets heruntergerissen. So erhielt ich an mir und meinen Gegensätzen viel Stoff zum Denken: wenn ich laut dachte, brachte ich den Philister gegen mich auf, der den Künstler sich nur albern, nie aber denkend vorstellen will. Von Freunden wurde ich oft aufgefordert, meine Gedanken über Kunst und das, was ich in ihr wolle, schriftstellerisch kundzugeben: ich zog das Streben vor, nur durch künstlerische Thaten mein Wollen zu bezeugen. Daran, daß mir dieß nie vollständig gelingen durfte, mußte ich erkennen, daß nicht der Einzelne, sondern nur die Gemeinsamkeit unwiderleglich sinnfällige, wirkliche künstlerische Thaten zu vollbringen vermag. Dieß erkennen heißt, sobald dabei im Allge-

meinen die Hoffnung nicht aufgegeben wird, soviel als: gegen unsre Kunst- und Lebenszustände von Grund aus sich empören. Seit ich den nothwendigen Muth zu dieser Empörung gefaßt habe, entschloß ich mich auch dazu, Schriftsteller zu werden, wozu einst mich schon einmal die äußere Lebensnoth getrieben hatte. Literaten von Fach, die nach dem Verwehen der letzten Stürme jetzt wieder Luft zu seligem Athmen schöpfen, finden es unverschämt, einen operndichtenden Musiker vollends auch noch ihrem Gewerbe sich zuwenden zu sehen. Mögen sie mir den Versuch gönnen, als künstlerischer Mensch keinesweges ihnen, sondern nur denkenden Künstlern, mit denen sie durchaus nichts gemein haben, mich mitzutheilen.

Mögen aber auch Sie, verehrter Herr, es mir nicht verübeln, wenn ich durch diese Zueignung Ihren Namen zu einer Arbeit herbeiziehe, die zwar dem Eindrucke Ihrer Schriften auf mich namentlich mit ihr Dasein verdankt, dennoch aber Ihren Ansichten darüber, wie dieser Eindruck hätte verwendet werden sollen, vielleicht durchaus nicht entspricht. Nichts desto weniger muß es Ihnen, wie ich vermuthe, nicht gleichgültig sein durch einen deutlichen Beleg zu erfahren, wie Ihre Gedanken in einem Künstler wirken, und wie dieser — als Künstler — im aufrichtigsten Eifer für die Sache sie

wiederum dem Künstler, und zwar durchaus Niemand Anderem, mitzutheilen versucht. Mögen Sie diesem Eifer, den Sie an sich als nicht tadelnswerth erkennen werden, nicht nur das beimessen, was in seinem Ausdrucke Ihnen gefällt, sondern auch was Ihnen mißfällt!

Richard Wagner.

Inhalt.

I.

Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen.

1.

Natur, Mensch und Kunst.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben.

Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfniß, daher aus Nothwendigkeit: dieselbe Nothwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwill-

kürlich, entspringt dem willkürlichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens.

Die Nothwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihm Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwickelung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein thierischen Naturlebens losriß um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, — von diesem Augenblicke an beginnt der Irrthum als erste Aeußerung des Bewußtseins. Der Irrthum ist aber der Vater der Erkenntniß, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntniß aus dem Irrthume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechts von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrte von da an, wo er die Ursache der Wirkungen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Thätigkeit für absichtliches Gebahren zusam-

menhangsloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrthumes besteht die Erkenntniß, und diese ist das Begreifen der Nothwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch diese Erkenntniß wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Nothwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Bethätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständniß durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Le-

bens, das Abbild seiner Nothwendigkeit und Wahrheit aber ist — die Kunst.*)

Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der inneren Naturnothwendigkeit ist, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht nothwendige, sondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existirt. — Ebenso wird nun auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht will-

---

*) d. h. die Kunst im Allgemeinen, oder die Kunst der Zukunft in's Besondere.

kürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen; die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen. Denn wie der Mensch nur frei wird, wenn er sich seines Zusammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, so wird die Kunst nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. Nur im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhanges mit der Natur überwindet der Mensch aber seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen.

2.

Leben, Wissenschaft und Kunst.

Gestaltet der Mensch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche sich aus seinen willkürlichen Anschauungen der Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der

Religion zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwickelung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist daher endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrthumes ist der Hochmuth der Wissenschaft in der Verläugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen

des Nothwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntniß, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt dieses Anerkenntniß seinen aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wieder gefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung, ist daher auch erst die Er-

lösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.

Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die besiegte, durch ihre Besiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

3.

Das Volk und die Kunst.

Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Nothwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt, und unser regierter Staat,

unsre moderne Kunst sind die geschlechtslosen, unfrucht-baren Kinder dieser Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kundgaben und zu den Ausgangspunkten will-kürlichen, spekulativen Denkens und Systematisirens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelst ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht ge-ringere Ansprüche machen, als, kraft inwohnender göttli-cher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrthum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft inwohnender natürlicher Nothwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete, und zwar mit solcher Be-stimmtheit und Augenscheinlichkeit, daß die, übermüthig vom Leben sich aussondernde, Intelligenz endlich keine an-dere Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Be-stimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk. —

Wer ist das Volk? — Nothwendig müssen wir zunächst in der Beantwortung dieser überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christenthum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare moralische Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren Willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten, sich gern Alles zum Volke zählt, Jeder vorgiebt für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, Keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unsrer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesammtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Theil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen? Sind wir nicht vielmehr Alle „das Volk“, vom Bettler bis zum Fürsten?

Diese Frage muß nach dem entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, also beantwortet werden:

Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Aeußersten treibt, ist die wahre Noth; nur diese Noth ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfniß ist aber das wahre Bedürfniß; nur wer ein wahres Bedürfniß empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde?

Alle Diejenigen, die keine Noth empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Noth steigert, somit eingebildet,

unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfniß der Erhaltung des Ueberflusses — als welches ein Bedürfniß ohne Kraft der Noth einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Noth ist, ist kein wahres Bedürfniß; wo kein wahres Bedürfniß, keine nothwendige Thätigkeit; wo keine nothwendige Thätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses, kann das eingebildete, unwahre Bedürfniß sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der Luxus, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Ueberbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfniß eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in

dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Ueberfluß selbst; der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verpraßt um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tausender von Nothleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dieß wahnsinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfnisses, — dieß Bedürfniß des Luxus, welches der Luxus selbst ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unsres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die

Seele unsrer abstrakten Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unsrer — Kunst! —

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die Noth, — welche der Welt das wahre Bedürfniß empfinden lassen wird, das Bedürfniß, welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist.

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen; sie wird die zermarterten, bedürfnißlosen Geister, die diese Hölle in sich schließt, das einfache, schlichte Bedürfniß des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren; gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren süßen Wasser der Natur; gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohlthäter und Erlöser, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleisch und Blut, — das Volk, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir Eins sein, — Träger und Weiser der

Nothwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menschen.

4.

Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; Alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit Allem, somit auch das Willkürliche, Unnöthige, Schädliche. Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Nothwendigen, ja es verdankt seine Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderung, und ist somit in Wahrheit nichts Anderes, als die Ohnmacht des Nothwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andere sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Nothwendige, das Nothwendige aber das Unnöthige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Nothwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Nothdurft der Armen; und gerade die Noth der Armen ist es, welche un-

aufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzehrungsstoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfniß der Nahrung für seine Lebenskraft, diese eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einst die Lebenskraft, das Lebensbedürfniß der tellurischen Natur, diejenigen schädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenseins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche sie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entsprechende Aeußerung von sich zu geben. Der Grund hiervon ist der in Wirklichkeit vorhandene Ueberfluß, die strotzende Ueberfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensstoffes, die unerschöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfniß der Natur ist daher höchste Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses erreichte sie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß sie — um so zu sagen — der Ausschließlichkeit, der massenhaften, durch sie selbst zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft versagte, d. h. sie in die Vielheit auflöste. — Das Ausschließliche, Einzelne, Egoistische, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann sich nur zeugen lassen, ist selbst aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichste Zeugungskraft ist daher in der größten Vielheit, und als die Erd-

natur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigsten Vielheit sich befriedigt hatte, gelangte sie somit in den Zustand von Sättigung, Selbstzufriedenheit, Selbstgenuß, der sich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgiebt; sie wirkt jetzt nicht mehr in massenhafter, totaler Umgestaltung, ihre Periode der Revolution ist abgeschlossen, sie ist jetzt das, was sie sein kann, somit von jeher sein konnte und werden mußte; sie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, sie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig sich selbst Erneuende und Erzeugende, das ewig sich selbst Ergänzende, sich selbst Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in diesem unendlichen Zusammenhange ist sie nun beständig, unbedingt sie selbst geworden.

In der Darstellung dieses großen Entwickelungsprozesses der Natur am M e n s c h e n s e l b s t ist nun das menschliche Geschlecht, seit seiner Selbstunterscheidung von der Natur, begriffen. Dieselbe Nothwendigkeit ist die treibende Kraft in der großen Menschheitsrevolution, dieselbe Befriedigung wird diese Revolution abschließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, wie sie sich im Lebensbedürfnisse geltend macht, ist aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo sie dieß ist — im Volke — ist sie auch einzig die wahre, entscheidende. In großem Irrthume sind daher

unsre Volksbelehrer, wenn sie wähnen, daß Volk müsse erst *wissen* was es wolle, d. h. in *ihrem* Sinne wollen solle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus diesem Irrthume rühren alle unseligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle schmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte ist nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargestellten Gegenstande gewordene, wirklich und sinnlich Vorhandene; das Denken ist so lange willkürlich, als es das sinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abwesende oder Vergangene, nicht mit der unbedingtesten Anerkennung seines nothwendigen Zusammenhanges sich vorzustellen vermag; denn das Bewußtsein dieser Vorstellung ist eben das vernünftige Wissen. Je wahrhafter aber das Wissen ist, desto aufrichtiger muß es sich wiederum als einzig durch seinen Zusammenhang mit dem, zur sinnlichen Erscheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wissens somit als in der Wirklichkeit begründet sich eingestehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahirend, das zukünftige Wirkliche konstruiren will, vermag es nicht das *Wissen* zu produziren, sondern es äußert sich als *Wähnen*, das sich gewaltig unterscheidet vom *Unbewußtsein*: erst wenn es sich in die Sinnlichkeit, in das wirklich sinnliche Be-

dürfniß sympathetisch und rückhaltslos zu versenken vermag, kann es an der Thätigkeit des Unbewußtseins Theil nehmen, und erst das, durch das unwillkürliche, nothwendige *Bedürfniß* zu Tage geförderte, die wirkliche sinnliche That, kann wieder befriedigender Gegenstand des Denkens und Wissens werden; denn der Gang der menschlichen Entwickelung ist der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtsein zum Bewußtsein, vom Unwissen zum Wissen, vom Bedürfniß zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Bedürfnisse — wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

Nicht Ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht Ihr habt die *Sprache* erfunden, sondern das Volk; Ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständniß nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht Ihr seid die Erfinder der *Religion*, sondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr seid die Erfinder des

Staates, sondern das Volk; Ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohlthätigen Schutzvertrage Aller zu einem übelthätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschen zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierde einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht Ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es giebt Euch; nicht Ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es giebt Euch; nicht Ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern Ihr sollt Euch vom Volke lehren lassen: und an Euch wende ich mich somit, nicht an das Volk, — denn dem sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: „Thu' wie Du mußt!" ist ihm überflüßig, weil es von selbst thut wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes — nothwendig aber in Eurer Ausdrucksweise — an Euch, Ihr Intelligenten und Klugen, um Euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus Eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen, den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Nothwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles Deuten, Schaffen, Aendern, Bessern, Reformiren *) in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnöthig, überflüssig, nichtig — ist; es braucht dabei nur zu wissen was es nicht will, und dieses lehrt ihm sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Noth nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerthe zu vernichten, so steht das Etwas der enträthselten Zukunft auch schon von selbst da.

---

*) Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als Derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?

Sind die Bedingungen aufgehoben, die dem Ueberflüßigen gestatten vom Marke des Nothwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Nothwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfniß des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das nothwendige Bedürfniß des Menschen durch den üppigsten Ueberfluß der Natur und der eignen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschenthumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. i. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deshalb sein soll und wird.

5.

Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode.

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner Gattung, im Unterschiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, — ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Aeußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens: die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesammtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Thätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesammtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit inbegriffen haben, ja — ist dieses vergegenständlichte eigene

Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfniß hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Thätigkeit, daher als Grund und Ursache der Natur begreifen will, — da ist auch das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür ras't schrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unsre Metaphysiker wähnen' — durch die Werkstätte der Gedanken, ergießt sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geist die Natur erschaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, ist der Philosoph eher als der Mensch, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr nothwendig, ihr Dasein, als überflüssig, sogar schädlich; das Ueberflüssigste aber ist das Unvollkommene nach dem Vorhandensein des Vollkommenen. Natur, Wirklichkeit und Menschen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenseins, — wenn

der Geist, — der unbedingte, einzig sich selbst Grund und Ursache, daher auch Gesetz seiende Geist, — nach seinem absoluten, souverainen Gutdünken sie verwendet. Ist der Geist an sich die Nothwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir“ des Geistes; so ist alle rein menschliche Tugend, vor Allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Denkbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist Alles rein menschliche Bedürfniß Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfniß; so ist der Reichthum der Natur das Unnöthige, die Auswüchse der Kultur aber sind das Nöthige; so ist das Glück der Menschen Nebensache, der abstrakte Staat aber Hauptsache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürst und der Intelligente aber der nothwendige Verzehrer dieses Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfniß, die Sättigung für den Hunger, so ist Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünstelten Bedürfnisse, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dieß ist in Wahrheit die Lebensregung unsrer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die Mode.

Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniß erweckt, wo das natürliche nicht

vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverleugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tödtet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischeste Unnatur herrscht, da muß die Aeußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche

Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnißlosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, nothlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederen, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirklichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zierrathen haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts Anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmüthiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo Alles in Wahrheit sich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann sie in ihren Bildungen nur die Natur entstellen, nicht aber darstellen; sie kann nur a b l e i t e n, nicht aber e r f i n d e n, denn Erfinden ist in

Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode ist daher ein mechanisches. Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maschine, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich wirft, von Ableitung auf Ableitung absieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verständnißvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen.

So ist denn die Maschine der kalte, herzlose Wohlthäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich aber auch noch den menschlichen Verstand sich unterthänig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verleugnet, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffiniren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerke.

Das Bedürfniß der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der Kunst; denn das Bedürfniß der Kunst kann unmöglich da vorhanden sein, wo die Mode die gesetzgebende Gewalt des Lebens ist. In Wahrheit konnte das Streben einzelner begeisterter Künstler

unsrer Zeit auch nur darauf zielen, jenes nothwendige Bedürfniß vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunst erst aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all solches Bemühen angesehen werden. Das Unmöglichste für den Geist ist, Bedürfniß zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen, hat der Mensch überall und schnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es versagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden sind. Ist aber das Bedürfniß des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erstehen zu lassen, und zwar durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfniß nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Nothwendigkeit des Natürlichen irrthümlich sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirk-

lichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen That des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deshalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Ueberall und zu jeder Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitte ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechendste menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitte, — ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, — ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart

tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der Manier hat sich aber unwillkürlich wieder das Wesen der Mode offenbart; ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maßgebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Rennaissance und Mittelalter bemächtigen Roccoco, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" Zeitweise, und mehr oder weniger, aller unsrer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Secten, der luxuriösen Unnatur unsrer Modewelt, die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unsrer Industrie, die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen andren Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf die Gegenwart, d. h. auf das Erscheinen des Kunstwerkes auf der Oberfläche der Gegenwart, der Oeffentlichkeit, folglich auf die Oeffentlichkeit selbst, soweit sie der Mode gehört. Das große Gesammtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesammtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, ent-

sagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

6.

Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein Wähnen werde, dafür bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild: diese Gränzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürftigen Triebes.

Zwei *Hauptmomente* der Entwickelung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der *geschlechtlich nationale* und der *unnationale universelle*. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — soweit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, soweit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrieenen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht *eine* wahre Tugend hat irgend welche Religion als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht *einen* wirklich menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere civilisirte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sichern Ausdruck erhalten; nicht *eine*

wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmüthigem Undanke! — sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfniß der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Nothwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unsrer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugniß von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat Alles gethan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten

genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz, und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!“

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus — wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dieß Gewand der speciell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung, in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unsren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft!

II.

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

1.

Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der leibliche Mensch und die unwillkürlichen Aeußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung, stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar theilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Thätigkeit des Verstandes mitzutheilen, und je bestimmter schon der äußere Mensch den innern auszudrücken vermag; desto höher giebt er sich als ein künstlerischer kund.

Unmittelbar theilt sich aber der innere Mensch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton seiner Stimme. Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle: Schmerz und Freude des Gefühlsmenschen theilen sich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenschen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mittheilungs-

fähigkeit des äußern leiblichen Menschen für die Eigenschaft des auszudrückenden und mitzutheilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, seine Schranke findet, da tritt die entscheidende Mittheilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mittheilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und theilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr theilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren unfehlbaren Verständnisse bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes. — Dem unbestimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittelbare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allgemeinheit bezeichnend auszusprechen. Das bestimmte Bedürfniß, das sich in der Sprache

verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deshalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, complicirten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dieses Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese nothwendige Entsagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, — wird der Verstandesmensch aber auch fähig vermöge seines Organes, der Sprache, den sichren Ausdruck zu geben, an welchem jene stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegränzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfniß und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen;

verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt wiederfindet, — wenn er also da, wo er der Nothwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt,

da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein. —

Der Fortschritt des äußeren Leibesmenschen, durch den Gefühlsmenschen zum Verstandesmenschen, ist der einer immer vermehrten Vermittelung des Verstandesmenschen, wie sein Ausdrucksorgan — die Sprache, der allervermitteltste und abhängigste, denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müssen normal entwickelt sein, ehe die Bedingungen seiner normalen Qualität vorhanden sind. Die bedingteste Fähigkeit ist zugleich aber die gesteigertste, und die, auf die Erkenntniß seiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an sich, verführt den Verstandesmenschen zu dem hochmüthigen Wähnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage sind, als Dienerinnen seiner Willkür verwenden zu dürfen. Diesen Hochmuth besiegt aber die Allgewalt der sinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, sobald sie als allen Menschen gemeinsame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verstandesmenschen sich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie sie in ihm als Individuum durch diese eine, besondere und persönliche Berührung mit diesem einen, besonderen und persönlichen Gegenstande, sich zeigen, vermag er zu Gunsten einer von ihm begriffenen, reicheren Combination

mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Combination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur vor, und vor diesem großen allgewaltigen Gegenstande bricht sich sein Hochmuth. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

2.

Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Verein.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama.

Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgebornen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens

der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht — wie im Dreiverein — selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen, des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der andern liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbstständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, ihr sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen gerissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonniglebendigen Gestalt zu verwachsen. — Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selber, und immer andere, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.

Dieß ist die freie Kunst. Der süß und stark bewegende Drang in jenem Reigen der Schwestern, ist der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umschlungenen die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einsame ist unfrei, weil beschränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinsame frei, weil unbeschränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da ist, ist das Mächtigste der Lebenstrieb; er ist die unwiderstehliche Kraft des Zusammenhanges der Bedingungen, die das, was da ist, erst hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte also, die in dem, was durch sie ist, das sind, was sie in diesem Vereinigungspunkte sein können und sein wollen. Der Mensch befriedigt sein Lebensbedürfniß durch Nehmen von der Natur: dies ist kein Raub sondern ein Empfangen, in sich Aufnehmen, Verzehren dessen, was, als Lebensbedingung des Menschen in ihn aufgenommen, verzehrt sein will; denn diese Lebensbedingungen, selbst Lebensbedürfnisse, heben sich ja nicht durch seine Geburt auf, — sie währen und nähren sich in ihm und durch ihn vielmehr so lange als er lebt, und die Auflösung ihres Bundes ist eben erst — der Tod. Das Lebensbedürfniß des Lebensbedürfnisses des Menschen ist aber das Liebesbedürfniß. Wie die Bedingungen des natürlichen Menschenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben sind, die

nach Verständniß, Erlösung, Aufgehen in dem Höheren, eben dem Menschen, verlangten — so findet der Mensch sein Verständniß, seine Erlösung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die menschliche Gattung, die Gemeinschaft der Menschen, denn es giebt für den Menschen nur ein Höheres als er selbst: Die Menschen. Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisses gewinnt aber der Mensch nur durch das Geben, und zwar durch das Sichselbstgeben an andere Menschen, in höchster Steigerung an die Menschen überhaupt. Das Entsetzliche in dem absoluten Egoisten ist, daß er auch in den (anderen) Menschen nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie — wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivirte Weise — verzehrt *) wie die Früchte und Thiere der Natur, also nicht geben, sondern nur nehmen will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die

---

*) Dieser kultivirte Menschenverzehrer unterscheidet sich vom wilden Menschenfresser nur durch größere und raffinirtere Leckerhaftigkeit, indem er den feinschmeckenden Lebenssaft seines Mitmenschen allein verzehrt, wogegen der Wilde alle grobe Zuthat mit verschlingt; der Erstere vermag daher auf einen Sitz eine größere Anzahl Menschen zugleich zu genießen, während der Zweite, beim besten Appetite, mit einem einzigen kaum fertig wird.

Liebe. Freiheit ist befriedigtes nothwendiges Bedürfniß, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfniß: das höchste menschliche Bedürfniß aber ist die Liebe.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischeste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfniß.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich liebenden Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht einen Sinn, sondern Sinne überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen und lieben heißt: den andern anerkennen, zugleich also sich selbst er=

kennen; Erkenntniß durch die Liebe ist Freiheit, — die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — Allfähigkeit.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Gränzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingter anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Umschlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die Kunst, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die, des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbstständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbstständigkeit. — Selbstständig ist nichts in der Natur, als das, was die

Bedingungen seines Selbststehens nicht nur in sich, sondern auch außer sich hat: die inneren Bedingungen sind eben erst vermöge der äußeren vorhanden. Was sich unterscheiden soll, muß nothwendig das haben, wovon es sich zu unterscheiden hat. Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dies erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist: wollte er das von ihm sich Unterscheidende von sich abtrennen, so wäre er selbst eben ja nichts Unterschiedenes, somit sich selbst Erkennbares mehr. Um ganz das sein zu wollen, was er für sich ist, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu sein brauchen, was er nicht ist; ganz was er nicht ist, ist ja aber das von ihm Unterschiedene, und nur in der vollsten Gemeinsamkeit mit dem von ihm Unterschiedenen, im vollsten Aufgehen in der von ihm unterschiedenen Gemeinsamkeit kann er eben erst vollkommen das sein, was er ist, sein soll, und vernünftigerweise nur sein will. Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.

Der Egoismus, der so unermeßlichen Jammer in die Welt und so beklagenswerthe Verstümmelung und Unwahrheit in die Kunst gebracht hat, ist allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinsamkeit sich vollständig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüstung die Bezeichnung des Egoismus von sich ab, nennt sich Bruder- und Christen- — Kunst- und Künstler-

liebe; stiftet Gott und der Kunst Tempel; errichtet Spitäler um das kranke Alter jung und gesund, — Schulen, um die gesunde Jugend alt und krank zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was Alles noch, — nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dieß ist gerade der allerunerlösbarste und deshalb einzig verderbliche für sich und die Allgemeinheit. Dieß ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes, Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dieß ist die Selbstständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Einzelne, um durchaus „mit Gottes Hülfe frei" zu sein, auf Kosten des Andern lebt, das zu sein vorgiebt, was Andere sind, kurz, die umgekehrte Lehre Jesus': „Nehmen ist seliger, denn Geben" — befolgt.

Dieß ist der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunstart sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigenthümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! —

3.

Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch, zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgiebt, wenn in seiner Mittheilung an diese Sinne, der Künstler des sichren Verständnisses des von ihm Mitgetheilten sich bewußt wird. Der höchste, mittheilungswertheste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung theilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mittheilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefrie-

digend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das combinirende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verständigungsvollen Mittheilung auch an das Auge, nur eine wollende, noch nicht aber vollkommen könnende; können muß aber die Kunst, und vom Können hat sehr entsprechend in unsrer Sprache die Kunst auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigsten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander selbst, dann aus dem Wechsel der sich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieser Bewegungen — wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis zu leidenschaftlichem Ungestüm bald allmälig, bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, — entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kund giebt. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel, als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster,

apathischer Ruhe. Im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit der Uebergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Uebergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung ist aber der *Rhythmus*.

Der Rhythmus ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen *will*, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der nothwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzutheilen strebt. Ist die Bewegung, die Gebärde, selbst der gefühlvolle *Ton* der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige *Sprache*. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch seine Empfindung verständlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das *Gesetz* dieser Zählung ist der *Rhythmus*.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist *das Maß* der Bewegungen, durch welche die Em-

pfindung sich veranschaulicht, — das Maß, durch welches sie erst zur verständnißfähigen Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maßgebend wird, nothwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne dem die Leibesbewegung sich kundgiebt, unterschiedenen Sinne mittheilt, und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Nothwendigkeit der nach Verständigung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, theilt sich als äußerlich dargestellte, maßgebende Nothwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Musik das abstrahirte Maß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgetheilt wird; die, in der Nothwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewe-

gungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will er auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genöthigt wissen; er will endlich die Empfindung, welche seine Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Maß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur eine Bedingung seines Wesens, sondern nach Möglichkeit alle seine Bedingungen umfaßt: das Maß soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein.

Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst nothwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die Tonkunst, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunst empfängt.

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als be=

wegungbindendes, einheitgebendes Gesetz, der Geist der Tanzkunst — nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung, die Bewegung der Bewegung — so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst, — um so mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag; das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch die menschliche Stimme, das Wort aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sichern Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunst gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur Mimik, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen, zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter, geistiger Momente des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander, der einzelnen Künste — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige Kunstwerk der Lyrik geboren: in ihm ist jede was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag entlehnt sie nicht egoistisch von der andren, sondern die andre ist es selbst für sie. Im Drama der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesammtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesammten kundzugebenden Empfindungen, unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das verständigungleitende Maß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach, dennoch selbstgegebenes Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfin-

dungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kundgeben, — all dieß wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigenthümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nöthig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deshalb nothwendig unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart nothwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — —

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmög-

lich wurde, sich schieden, um jedes seinen besondern Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständniß verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welch Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendentiös eurypideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellaunisch hochmüthig von sich wieß, um sie nur, zu einer Zweckleistung demüthig dargeboten, wieder zu erfassen; — schied sie sich von der philosophischen Schwester, die in trübsinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — so konnte sie die Hülfe der ihr nächsten, der Tonkunst, doch nie vollständig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war sie an sie gebunden, die Tonkunst hatte den Schlüssel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in dessen Liebe sie Alle sich vereinigten und all ihr Lebensgut als ein gemeinsames wußten, die Erben eigensüchtig abwägen, was ihnen zum besondern Eigen gehöre, — so erwog aber auch die Tanzkunst, daß jener Schlüssel von ihr geschmie-

det sei, und forderte ihn als Bedingung ihres abgesonderten Lebens, für sich allein zurück. Gern entsagte sie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schwester; durch diese Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunst war, hätte sie sich ja unerlösbar an diese hochmüthige Leiterin gefesselt fühlen müssen! Aber jenes Werkzeug aus Holz oder Metall, das musikalische Instrument, das ihre Schwester — im liebevollen Drange, auch den todten Stoffen der Natur ihren seelenvollen Athem einzuhauchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet hatte, — dieß Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das nothwendige leitende Maß des Taktes und des Rhythmus' — sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester — darzustellen — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahin schwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr nicht begegnet? Ueberall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein und leistet für's Geld was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der

sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebährden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichts, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder nur noch unbegränzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitsamkeit zu Allem und Jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechselung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstfähigkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nöthigen Gleichgewichts wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im öffentlichen Privatleben, — wenn unsre moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich

mit civilisirt hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet auf öffentlicher Bühne mit unumwundenster Aufrichtigkeit auszusprechen; denn — ihr Gebahren ist ja nur Kunst, nicht Wahrheit, und wie sie einmal außer dem Gesetze erklärt ist, steht sie nun über dem Gesetze: wir können uns durch sie reizen lassen, ohne ja deshalb im gesitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie ja im Gegensatze hierzu, auch die Religion Reizungen zur Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genöthigt sind. Die Kunst ist frei, — und die Tanzkunst zieht aus dieser Freiheit ihren Vortheil; und daran thut sie recht, wozu wäre sonst die Freiheit da? —

Wie mochte diese edle Kunst so tief fallen, daß sie in unsrem öffentlichen Kunstleben nur noch als Spitze aller in sich vereinigten Buhlerkünste sich Geltung zu verschaffen, ihr Leben zu fristen vermag? Daß sie in den unehrenhaftesten Fesseln niedrigster Abhängigkeit unrettbar sich gefangen geben muß? — Weil alles aus seinem Zusammenhange gerissene, Einzelne, Egoistische, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmensch, der bloße Gefühls- der bloße Verstandesmensch, sind zu jeder Selbstständigkeit als wirklicher Mensch unfähig; die Aus-

schließlichkeit ihres Wesens läßt dieses zum ausschreitenden Unmaß führen, denn das gedeihliche Maß giebt sich — und zwar von selbst — nur in der Gemeinsamkeit des Gleichartigen und doch Unterschiedenen; das Unmaß aber ist die absolute Unfreiheit eines Wesens, und diese Unfreiheit stellt sich nothwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunst gab in ihrer Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst, nicht nur ihre höchste Fähigkeit auf, sondern sie verlor auch von ihrer Eigenthümlichkeit. Eigenthümlich ist nur das, was aus sich selbst zu erzeugen vermag: die Tanzkunst war eine vollkommen eigenthümliche, so lange sie aus ihrem innersten Wesen und Bedürfnisse die Gesetze zu erzeugen vermochte, nach denen sie zur verständigungsfähigen Erscheinung kam. Heut zu Tage ist nur noch der Volks= der Nationaltanz eigenthümlich, denn auf unnachahmliche Weise giebt er aus sich, wie er in die Erscheinung tritt, sein besondres Wesen in Gebährde, Rhythmus und Takt kund, deren Gesetze er unwillkürlich selbst schuf, und die als Gesetze erst erkennbar, mittheilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahirtes Wesen, wirklich zum Dasein gebracht sind. Weitere Entwickelung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht allein beherrschten, sondern wiederum frei gebahrenden

Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigenthümliche Fähigkeit allein im vollsten Maße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigenthümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigenthümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigenthümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigenthümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christenthumes und der christlich-staatlichen Civilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einsame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwickelung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigenthümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsre civilisirte eigentliche Tanzkunst ist

nur eine Compilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt — aber nicht weiter entwickelt, weil sie — als Kunst — immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechselung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug giebt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnöthigen Voraussetzungen und Annahmen sich kund geben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt werden zu können. Diese Systeme und Regeln vereinsamen sie aber als Kunst vollends ganz, und verwehren ihr jede gesunde Verbindung zur gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit einer anderen Kunstart. Die nur durch Gesetze und willkürliche Normen am künstlichen Leben erhaltene Unnatur ist durchaus egoistisch, und wie sie aus sich selbst zeugungsunfähig ist, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Diese Kunst hat daher kein Liebesbedürfniß; sie kann nur nehmen, nicht aber geben; sie zieht allen fremden Lebensstoff in sich hinein, zersetzt und verzehrt ihn, löst ihn in ihr eigenes unfruchtbares Wesen auf, vermag aber

nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente sich zu vermischen, weil sie selbst sich nicht zu geben vermag.

So läßt sich unsre moderne Tanzkunst in der Pantomime auch zu der Absicht des Drama's an; sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich Alles sein, Alles können und Alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Conflicte, Charactere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und „Unabhängigkeit?" Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmeltste Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unseligen Verzauberung erlöst dünken, sobald sie es einmal über sich gewännen dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomimischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbstständigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme **absolute Schauspiel**, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmähligen Auskunftsmittel genöthigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein **erklärendes Programm** mitzutheilen!

Und hierbei giebt sich unleugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbstständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigenthümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! o schmähliche Tanzkunst! —

4.

Tonkunst.

Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, giebt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Thätigkeit des Herzens bliebe die Thätigkeit des Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Thätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebahren. Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandesthätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache, die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen Beide ihrer Natur gemäß sich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen,

das Maß der Dichtkunst, wie der Takt der Tanzkunst, zum nothwendigen Rhythmus des Herzensschlages.

Empfängt sie die Bedingungen, unter denen sie sich kund giebt, von ihren Schwestern, so giebt sie ihnen sie in unendlicher Verschönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunst ihr eigenes Bewegungsgesetz der Tonkunst zu, so weist diese ihr es als seelenvoll sinnlich verkörperten Rhythmus zum Maße veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; erhält sie von der Dichtkunst die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Maß verständnißvoll vereinter, Wörter als gedankenreich sinnlichen Körper zur Festigung ihres unendlich flüssigen Tonelementes, so führt sie ihr diese gesetzvolle Reihe mittelbar vorstellender, zu Bildern — noch nicht aber zu unmittelbarem, unwillkürlich-nothwendig wahrem Ausdrucke verdichteter, gedankenhaft-sehnsüchtiger Sprachlaute, als gefühlesunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie wieder zu.

In tonbeseeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst. Rhythmus und Melodie sind aber die Arme der Tonkunst, mit denen diese ihre Schwestern zu liebevollem Verwachsen umschlingt; sie sind die Ufer, durch die sie, das Meer,

zwei Continente verbindet. Tritt dieses Meer von den Ufern zurück, und breitet sich die Wüste des Abgrundes zwischen ihm und den Ufern aus, so wird kein segelfrohes Schiff mehr von dem einen zum andern Continente tragen; auf immer bleiben sie getrennt, — bis etwa mechanische Erfindungen, vielleicht Eisenbahnen, die Wüste fahrbar zu machen vermögen: dann setzt man wohl auch mit Dampfschiffen vollends über das Meer, die Athemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine: weht der Wind naturgemäß nach Osten, was kümmert's? — Die Maschine klappert nach Westen, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt sich so über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Musik, vom Dichtungscontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenstückverfertiger vom Tanzcontinente soviel Beinschwungstoff, als ihm gerade zum Lockermachen einer verstockten Situation nöthig dünkt — sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward seit dem Tode des allliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Continente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber

das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichem Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weitergezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Thälern des andern Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller unerdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und —

wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus der unergründlich Tiefe seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von Neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm liegenden Gegenstande, — tritt aus der sichern, festbestimmten Erscheinungswelt dieser maßgebende Gegenstand zu ihm, — zündet der sonnenumstrahlte, schlank und rüstig sich bewegende Mensch durch den Blitz seines glänzenden Auges die Flamme dieses Sehnens, — erregt er mit seinem schwellenden Athem die elastische Masse des Meerkrystalles, möge die Gluth noch so hoch lodern, möge der Sturm noch so gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluthen, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen, und der Mensch, froh der süßen Harmonie seines ganzen Wesens, überläßt sich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, steuert sicher nach der Weisung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — dort das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers spiegelten sich ihm, von blauem Aethersaume begränzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Thälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dieses reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmuthig bewegte Spiegelbild dünkte ihm Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. Weiter und unbegränzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Oceane zwischen Meer und Himmel gränzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wieß. Ueber ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Grenze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Gränze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimath zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompaßes erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk

grimmig über Bord warf und nun aller Bande ledig, steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswuth regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, — diese tiefste, unerlösbarste Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, — das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne *selig sein*, und zugleich doch ganz *es selbst* bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemüthes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deshalb ewig unbefriedigt, — wie das maßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur *es selbst* zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maß; alles Gränzenlose ziehet sich selbst Gränzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch

das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ocean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den Ocean zu beschiffen und so alle Continente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menschen überhaupt geworden, — so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Gränzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten unmenschlichen Continente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als — Beethoven. —

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern löste nahm sie, als unerläßlichste nächste Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte, —

von der sinnenden Schwester Dichtkunst das **Wort** mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demuth zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto nothwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus den unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der **Harmonie**.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Uebereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl nothwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmuth ihrer

zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen — nach unwillkürlicher Willkür sich wiederum selbstbedingenden — Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Athem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandlose, sich selbst verzehrende Gemüthsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten — Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Aechzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik, — da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein anderes künstlerisches Ver-

mögen des Menschen: nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Nothwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Nothwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Accorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten vereinigen sich nun zu einem Maße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohlthätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maß der zeitlichen

Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie können, als wissenschaftlich lehr- und erlernbarer Theil der Tonkunst, die flüßige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begränzten Körpern abscheiden, nicht aber das zeitliche Maß dieser begränzten Massen bestimmen.

War die schrankensetzende Macht der Sprache verschlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunst unmöglich auch noch ihr zeitlich maßgebendes Gesetz aus sich finden, so mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst ihr übrig gelassenen, rhythmischen Taktes wenden; rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüssige Breite der Harmonie; — wie ursprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich sichren Abschluß bringen. Eine innere, nach rein menschlicher Darstellung verlangende Nothwendigkeit lag dieser rhythmischen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgiebt, war ihre treibende Kraft, — sondern eine in sich aufgenommene äußere Nothwendigkeit der nach egoistischem Abschluß verlangenden Harmonie. Dieses rhythmische Wechseln und Gestalten, das sich nicht nach innerer Nothwen-

digkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Gesetzen und Erfindungen belebt werden; und diese Gesetze und Erfindungen sind die des Contrapunktes.

Der Contrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen ihr Dasein danke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbstständiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen waren jene tonmechanischen, contrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegränzter christlicher Gemüthssehnsucht zum Rechnenbuche modernjüdischer Börsenspeculation.

Der lebendige Athem der ewig schönen, gefühlsadligen Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, bließ

auch dieses contrapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmuth sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begränzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und construirte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfniß an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maßgeblichen Modebelieben zur Kunstcombination zu verwenden, — so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maße nun künstlerisch nach seiner Naturnothwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer inwohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahirte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch conventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte, nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich ihr nachzuahmen. Wie der Kunsttänzer seine Beine abrichtete, in den mannigfach-

sten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variiren, — so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit andrer Art nur wieder den Platz ein, den die contrapunktische Geschicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie — denn nur eine verstümmelte Volksweise ist sie in Wahrheit, keineswegs eine besondere Erfindung, — sich kund giebt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die Ohren unserer blödsinnigen Opertheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakterisiren; wir müssen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingestehen, daß unsre moderne Oeffentlichkeit in ihr eigentlich das ganze Wesen der Musik begreift. —

Aber abgelegen von dieser Oeffentlichkeit und den ihr dienenden Modewaarenverfertigern und Händlern, sollte das eigenthümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner

bodenlosesten Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle seiner ungemessenen Fähigkeit, sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, einen Kunst der Zukunft aufschwingen, und diesen Aufschwung sollte sie von dem Boden ausnehmen, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist: der plastischen Leibesbewegung dargestellt im musikalischen Rhythmus.

Hatte die menschliche Stimme, im Lallen des christlich stereotypischen, ewig und ewig, bis zur vollsten Gedankenlosigkeit wiederholten Wortes, sich endlich vollständig bis nur noch zum sinnlich flüssigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge dessen die von der Dichtkunst gänzlich abgezogene Tonkunst allein noch sich darstellte, — so waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten, Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunst, zu immer gesteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweise war ihnen die rhythmische Melodie zum ausschließlichen Eigenthume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwickelung der Tonkunst aus sich zu. Der harmonisirte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmonisirte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des contrapunktirenden

Mechanismus: dieser löste ihn von seiner gehorsamen Ergebenheit an seine Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und ließ ihn nun nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses contrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Athemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

In der Symphonie Haydn's bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos', wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wieder-

holung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des gesangreichen und gesangfrohen Mozart. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieses seines eigenthümlichsten Dranges oblag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem contrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentale zu der Höhe, daß sie nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen — wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Wesen der christlichen Harmonie dieses uner-

gründliche Meer unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung zur losgebundensten Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen, — war, nur von Instrumenten getragen, des unbegränztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchtheilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Sylben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene, sich kund geben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maß der Fügung dieser Elemente unbegränzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelenverlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen, vermochte, — suchte der überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem sichren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das

diese Sprache durch seinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnens in dieser urelementarhaften, absoluten Tonsprache angeregt, so ist nur die Unendlichkeit dieses Ausdruckes, wie die des Sehnens selbst, Nothwendigkeit, nicht aber ein endlicher Abschluß als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür sein kann. Mit dem, der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begränzte Stimmung darzustellen und abzuschließen; eben weil er sein Maß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Giebt ein Tonstück von vorn herein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, — so liegt, selbst bei reichster üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch eben so nothwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deshalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begränzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur so hinzutritt. Der Uebergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders stattfinden,

als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem Gegenstande. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Gränzen; sie vermag, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, unterscheidenden Darstellung zu bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen That, nicht aber als That selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen neben einander stellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moralische Wille.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ocean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis fast zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze zum Willen fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, eben so gut, als zum Sieg, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch

unmotivirte Triumph dünken, — der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus gloriosem Dur-Jubel, nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heitren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in dem Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Ton-

werkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte; Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, unleugbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche A-dur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Uebermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebein des Rhythmus

wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesiggelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unsren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst *), bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohr: nur,

---

*) Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sichren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethovens von unsren ewig „nebenthematisirenden", modernen Instrumentalcomponisten ausgebeutet worden!

wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, das seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müßen? — Ach, nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hülfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebautem, riesenhaft fest gefügtem Schiffe machte er sich an die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Gränzen des

Oceans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Continentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat; ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das W o r t. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beet-

hoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — Freude! Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!" — Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. —

Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft: das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der anderen geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbstständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, sie selbst zu sein und aus sich das vereinigende Band für Alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war und aus ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet;

und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Oeffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerspruchvollsten Geist dieser Oeffentlichkeit sich klar zu werden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Oeffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der, in der Oeffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzirte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, — wie er die Symphonieen Beethovens als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, — von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmähligste mißverstanden worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kund gab, blieben für die componirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen,

gingen durch die Manier in die Mode über, und trotz dem kein Instrumentalcomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindungsfähigkeit kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei.*) So haben wir denn auch erleben müssen daß die große Weltentdeckungs=

*) Wer eigends die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß im Stande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier nothwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kund giebt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in Bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

fahrt Beethovens, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagniß seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll Der und Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zu Stande zu bringen? — — So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unsrer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen Erscheinung liegt aber tief im Wesen unsrer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich nothwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen construiren müssen, die, ihrem eigenthümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maß finden. Jede der anderen Künste hielt sich an dem Maße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dieß unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich

entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen, aller Täuschungen fähigen Gehör ihr äußerlich menschliches Maß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden, und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dieß System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Thurm auf Thurm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerläßlicher die feste Grundlage, — diese Grundlage, die an sich aber keineswegs die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetz die Natur erklärt; ohne inniges Verständniß der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Contrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne daß er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die ihm nothwendig eine andere erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, — dem Laien. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlichen Werke der Kunstmusik und vermag sehr richtig nichts anderes von ihm zu erfassen, als das allgemein Herzanregende; dieß tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen:

alles Uebrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Concertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald — wie es denn auch in den berühmtesten Conzertinstituten geschieht, — nach einer solchen Symphonie irgend ein modern melodiöses Operntonstück vorgetragen wird, wo wir denn den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unserer Kunstmusik mit der Oeffentlichkeit ist durchaus zu leugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektirt und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches ohne Affectation von dem Drastischen einer Beethovenschen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann der zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft nur ein äußerlicher sein; das Wachsen und Gestalten der Kunst aus Innen heraus kann nicht aus der Gemeinschaft sich bedingen, die eben nur eine künstlich systematische ist, — sondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des besonderen Wesens, ver-

mag sich ein natürlicher Gestaltungs- und Entwickelungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Gesetzen zu bethätigen. Nur an der Eigenthümlichkeit und Fülle einer individuellen Künstlernatur kann derjenige künstlerische Schöpfertrieb sich nähren, der nirgends in der äußeren Natur selbst sich Nahrung zu verschaffen vermag; denn nur diese Individualität vermag in ihrer Besonderheit, in ihrem persönlichen Anschauen, in ihrem eigenthümlichen Verlangen Sehnen und Wollen dieser Kunstmasse den gestaltunggebenden Stoff zuzuführen, den sie in der äußeren Natur nicht findet: erst an der Individualität dieses einen, besonderen Menschen wird die Musik zur rein menschlichen Kunst; sie verzehrt diese Individualität, um aus der Zerflossenheit ihres Elementes selbst zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So sehen wir denn in der Musik, wie in den andern Künsten — aber aus ganz andren Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in dem sich das Wesen der Musik individualisirt hatte, nachahmend — ja nachbetend sammelten. So lange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte, vermochten die weitausgedehnten Aeste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen

Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbstständige Kunst zu sein vermochte, — sobald, mit einem Worte, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einem absoluten musikalischen Menschen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung Eures läppisch-egoistischen Productionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonie leugnen zu wollen; Euch rettet selbst Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieses

Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet Euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen — mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, das wahres Leben in sich habe, — denn seht — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!

Beim Ueberblicke der geschäftigen Einöde unsrer musikalischen Kunstwelt; beim Gewahren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem (bei allem tiefsinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Oeffentlichkeit als künstlich destillirte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmaßen ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu

schaffen dem Kunstwerke der Zukunft; in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Athem schlechterdings versagt sind. *)

Dichtkunst.

Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für

---

*) Soweit ich mich auch, im Verhältniß zu den andren Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe, (was übrigens lediglich sowohl in der besonderen Eigenthümlichkeit, als in dem, aus dieser Eigenthümlichkeit genährten, besonderen und wirklich ergebnißreichen Entwickelungsgange der Musik seinen Grund hatte) so bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darstellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, sondern vieler Bücher, um das Unsittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zusammenhanges unsrer modernen Musik mit der Oeffentlichkeit erschöpfend darzulegen; um die unselige, gefühlsüberflüssige Eigenschaft der Tonkunst zu ergründen, die sie zum Gegenstand der Spekulation unserer erziehungssüchtigen „Volksverbesserer" macht, welche den Honig der Musik zwischen den essigsauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung seiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa so, wie unsre Staats- und Börsenklugen bemüht sind, die geschmeidigen Lappen der Religion zwischen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menschen-Fürsorge zu stopfen;) — um endlich die traurige psychologische Erscheinung zu erklären, daß ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch dumm sein kann, ohne durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respektabler Musiker zu sein.

dichten, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunst" in ihm einnähme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabverwandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden; mit ihm und durch dasselbe erst als nothwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erscheinen.

Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schlusse zu dem Anfange zurückgeht, so schreitet sie aber mit nicht minderer Nothwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: Die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dieß ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte, — gar nicht zu schaffen, ohne die

Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild oder Wollen der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt sich die Absicht der Kunst überhaupt zum Bewußtsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Nothwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott der Christen etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgiebt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet.

Ueberall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes, d. i. aus Nothwendigkeit, kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Thiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren

Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmuthig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponiren, daß sie unwillkürlich in diesen Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerthen, sondern auch hörens- und sehenswerthen Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur recitirte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke des verlorengegangenen Nibelungenliedes. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher literarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter

Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Uebergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des blos literärgeschichtlichen Machens der sogannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-literarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieser im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Athem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Literaturforscher im fürstlichen Schlosse an der Construction eines literarischen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproductivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verstehen vermochten, — brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die Bühne, betrat sie, aus dem

Chore des Volkes heraustretend, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Bei dem Volke ist Alles Wirklichkeit und That; es handelt, und freut sich dann im Denken seines Handelns: So jagte das heitre Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistratos bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst gehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöd sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unserer heutigen Hoftheaterdramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüthe der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volke heraus gedichtet wurde und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden athenischen Geistes zerstochen und zerstückt wurde, — da hörte auch das Volks-

kunstwerk auf: da bemächtigten sich die Professoren und Doctoren der ehrbaren Literatenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu combiniren und zu meditiren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insecten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zur Seite, und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeschichte, während Jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Literaturgeschichte zusammenstoppelten. —

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich — trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Uebersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst — *dichtete* nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltens; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergallerie, aber nicht die Bilder selbst. Das winterliche Geäst der Sprache, ohne des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren, lautlosen Zeichen der *Schrift*: statt dem Ohre theilte stumm sie sich nun

dem Auge mit; die Dichterweise ward zur Schreibart — zum Schreibestyl der Geisteshauch des Dichters.

Da saß sie nun, die einsame grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düstren Zimmer, — ein weiblicher Faust, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen. Ach! ihr Fleisch und Bein hatte die arme Schwester in übergedankenvoller Gedankenlosigkeit von sich fahren lassen: was ihr nun fehlte, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur beschreiben, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie ewig nur schildern: „so sah er aus, so gebahrten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang!“ Aber all dieß Schildern und Beschreiben, so wohlgefällig sie es auch selbst zur Kunst erheben wollte, so erfindungsreich sie sich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu ersetzendem künstlerischem Troste sich zu gestalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüssiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfnisses, das nur aus einem, willkür-

lich zugezogenen, organischen Fehler entsprang; es war nichts Anderes als der nothdürftig reiche Vorrath an im Grunde widerlichen Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht was er will und wen er liebt, sondern er will und liebt, und theilt uns durch seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dieß thut er im dargestellten Drama nach höchster Fülle bestimmt und unmittelbar. Dem Drange nach ersetzender Schilderung, nach künstlich vergegenständlichender Beschreibung der, von der Erscheinung losgelösten, Dichtkunst, und dem unsäglich umständlichen Verfahren, mit dem sie hier zu Werke gehen muß, haben wir einzig diese millionenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mittheilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Literatur ist in Wahrheit nichts Anderes, als das — trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des, nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Thätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen,

schönen Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegränzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kund werden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer nur konnten sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahirte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebahren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebenssäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgiebt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab; dringt tief in das durstige Erdreich hinein; tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in

üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und dem Lichte sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben nur das Leben: je höher sie sich hob, desto übersichtlicher vermochte sie es zu erspähen; in je größerem Zusammenhange sie es so aber zu erfassen im Stande war, desto lebhafter steigerte in ihr sich das Verlangen, diesen Zusammenhang zu ergründen, gründlich zu erforschen. So ward die Dichtkunst Wissenschaft, Philosophie. Dem Drange, die Natur und die Menschen ihrem Wesen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Literatur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten ist, wie es sich uns in der Menschen- und Naturkunde und in der Philosophie kund giebt. Je lebhafter in diesen Wissenschaften das Verlangen nach Darstellung des Erkannten sich ausspricht, desto mehr nähern sie sich wieder dem künstlerischen Dichten, und der erreichbarsten Vollendung in der Versinnlichung des allgemeinen Gegenstandes gehören die herrlichen Werke aus diesem Kreise der Literatur an. Nichts Anderes vermag aber endlich die tiefste und allgemeinste Wissenschaft zu wissen, als das Leben selbst, und der Inhalt des Lebens ist kein

anderer als der Mensch und die Natur: vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — so weit diese im Menschen sich zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt. Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst, aber in die Dichtkunst, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum vollendeten Kunstwerke sich anläßt, — und dieses Kunstwerk ist kein anderes als das Drama. —

Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mittheilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Theilnahme kundgeben. Wo sowohl dieses gemeinschaftliche Verlangen als diese gemeinschaftliche Theilnahme fehlt, ist das Drama kein nothwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für sich allein, im Drange nach unmittelbarer Darstellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu schaffen versucht: sein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als sein Drang aus einem gemeinschaftlichen hervorging und an eine gemeinschaftliche Theilnahme sich aussprechen konnte, finden wir seit der Wiederbelebung des

Drama's die nothwendigen Bedingungen desselben erfüllt, das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in Denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unsren Begriffen, die Schauspielergenossenschaft. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten und vom Standpunkte der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was Derjenige, der unmittelbar aus solch einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantasie seines Publikum's das mit lebhafter Theilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen

gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfniß, und wo dieses in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle aus dem Mangel Ueberfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, — so sehen wir aber zu unsrer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakspeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war, — daß, nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum Thespis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüthe, sich zu der Bühne des Aeschylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeare's, in dem ungemessenen Zeitraume der allgemein=

samen menschlichen Kunstblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gott machte, ist doch nur die That des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus' — Shakspeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden, wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmen Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakespeares zu dem Kunstwerke der Zukunft sollte der Dichter seiner einsamen Unseligkeit erst noch recht inne werden. Aus der Genossenschaft der Darsteller war der dramatische Dichter naturgemäß hervorgegangen; in thörigem Hochmuthe wollte er sich nun über die Genossen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für sich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama Denen dictiren, aus deren freiem Darstellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachsen, und deren gemeinsamem Wollen er nur die bindende, einigende Absicht zuweisen konnte. So verstummten dem

Dichter, der den künstlerischen Lebensdrang beherrschen, nicht mehr nur aussprechen, wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatischen Kunst. Wie der Virtuos die Tasten des Klavieres auf und niederdrückt, so wollte der Dichter nun das künstlich aneinandergefügte Schauspielerpersonal wie ein hölzernes Instrument spielen, aus dem man gerade nur seine specielle Kunstfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den spielenden Virtuosen, wahrnehmen sollte. Dem ehrgierigen Egoisten erwiderten die Tasten des Instrumentes auf ihre Weise: je bravourwüthiger er darauf loshämmerte, desto mehr stockten und klapperten sie.

Göthe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstliterarischen Schaffens sich in das lebendig, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert, und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen!

Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt Alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüthe entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Göthe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel, — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Göthe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lectüre geschriebene Dramen!

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig todt zum Markte auslegte. Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz des Volkes geworfen, so legte das „im Verlag" erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andere sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegränzten Freiheit auf; — diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen, nur was leben will, hat der Nothwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel mehr als leben, nämlich todt sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürlichste ist in ihm das Nothwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto unabhängiger durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Drama's in die Literatur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst nicht wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur

einzig nothwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken — das idealisirte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die complicirtesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmüthig verachteten himmlischen Leben erst zu verdanken hatte! von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem literarischen Drama, giebt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre, als sie unter der Entstellung durch die unleibliche Dichtkunst sich kund zu geben vermocht hätte. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbstständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichthume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dies unwillkürlich thut, wie das

Volk, — allerdings nicht der geschulte Zögling unsrer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdrucks, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritt dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Combinirens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, — wendet sie sich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, diesem rastlosem Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden — ewig ungestillten Wunsches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von sich abweisend — ewig nur sich wünschen, ewig nur sich verzehren muß.

Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt und auch in neuerer Zeit oft eingeschlagen worden, — von Manchem aus redlicher Sehnsucht, von vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Oeffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Oeffentlichkeit nennen. Hatte die hochmüthig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in Bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Oeffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber Alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, — da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vorn herein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung, auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt wiederum nur sich geltend zu machen — und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit aufmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst des Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt

wiederum nur sich, die absolute Glorie der Persönlichkeit, will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß — das dramatische Kunstwerk das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern sich, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speciell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dieß aber sind, ist ihre, unter äußerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsre Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichts desto weniger ist dennoch da, woselbst nur diese Virtuosität des Darstellers für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, — wie in den

meisten französischen Theatern und selbst in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Aeußerung des künstlerischen Darstellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abstrakte Dichter dieses Triebes zu seiner Selbstverherrlichung sich bemächtigen will. Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der künstlerischen Befähigung entsprechenden, gesunden Herzensnatur ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich. Wo hingegen die dramatische Kunstpoesie auch für die lebendige Darstellung allein experimentiren will, vermag sie nur Virtuosen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigendünkel sich in die schmäligste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todtgeborene Kinder zu Welt, und das ist ihre beste Thätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, — oder sie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbstständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei

uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molière's entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraction im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen, lebte die Schauspielkunst — soweit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde — meist von sich selbst: was unter all dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen socialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des shakespeareschen Drama's einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinsamen tödtlichen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, — das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeist, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen und immer haben sie das Auszeichnende daß sie aus dem Wesen gerade der französischen Schau-

spielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsere deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgend einer nothwendig erscheinenden Form sich sehnend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese nothwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken daß dieses einem ganz verschiedenen, wirklichen Bedürfnisse entsprungen war. Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unsere Dramatiker mit der Annahme der französischen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dieß und jenes, — etwas shakespearesche Verwegenheit, etwas spanischer Pathos, und als Zuthat Ueberreste schillerischer Idealität oder iffländischer Bürgergemüthlichkeit; dieß Alles nun nach französischem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journalistischer Bedachtsamkeit auf den neuesten Skandal zugerichtet, dem beliebtesten Schauspieler — da der Dichter nun einmal selbst das Komödienspielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugetheilt, — dieß und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umstände fügen, —: so haben wir das modernste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit sich selbst,

d. h. seine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beispiellosen Jammer unsrer theatralischen Dichtkunst, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu thun haben, da wir die eigentliche Literaturpoesie durchaus nicht in den Kreis unsrer nähern Betrachtung zu ziehen haben; denn wir suchen im Hinblick auf das Kunstwerk der Zukunft die Dichtkunst da auf, wo sie lebendige, unmittelbare Kunst werden will, und dieß ist im Drama, nicht aber da, wo sie auf dieses Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigenthümlichen Schaffens, doch nur der trostlosen künstlerischen Unfähigkeit unsres öffentlichen Lebens entnimmt. Die Literaturpoesie ist der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des, nach dichterischem Genuß verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, — wo er sich nicht ausspricht, nicht offen und mit Macht sich kundgiebt, da ist die letzte Wahrheit auch aus dieser Poesie verschwunden: je redlicher und ungestümer er jedoch in ihr lebt, desto wahrhaftiger ist aber auch das Zugeständniß ihrer eigenen Trostlosigkeit in ihr ausgesprochen, und als

einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir während dessen unsere moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

6.

Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebahrens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührte, wo die Fähigkeit der andern für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Gränze fand: über diese Gränze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigenthümlichkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des

Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur sich, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet: so vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch nur die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur sich, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht aber in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich giebt, nicht aber von ihr zu nehmen strebt: ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst giebt: zu ihrem Gegentheile muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der andern sich nur erhalten muß: „wes' Brot ich esse, des' Lied ich singe."

Wenn sie aber ganz einer andren sich giebt so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sie selbst wiederum zu sein. —

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer andern so sehr als die Tonkunst, weil sie in ihrer sonderlichsten Eigenthümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten beider anderen Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Keine der anderen Kunstarten vermochte sich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst zu versenken: jede schöpfte nur aus ihm soweit, als es ihr zu einem bestimmten egoistischen Zwecke dienlich schien; jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfniß überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was sie verlangte: verfügte sie nun über dieses Wort in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkür, so verlor sie aber auch an ihm, so

zu sagen, das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. In diesen kirchlichen Dramen nöthigte die, immer noch vorherrschende und Alles nur für sich construirende, Musik, gleichsam die Dichtkunst, sich ernstlich und männlich mit ihr zu befassen: die feige Dichtkunst schien aber wie vor dieser Zumuthung zu erschrecken; es dünkte ihr angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Literatur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratorium's zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Conzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit,

als es der Musik erlaubt die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im recitirten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dieß von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Aeußerung ihres immer anschwellenden Hochmuthes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, Alles was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und complicirte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen,

um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst ihr aber nur dienen sollen, regt sich, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, jedoch ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet: Schauspiel und pantomimisches Ballet waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr, zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballet waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbstständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. Sowie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue

auswirft, so ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnenfäden drehen und wenden, die die raffinirende Theaterstückmacherei allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch, wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmuthig der Athem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Athemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgend welches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses, — sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Scene hinweg in das einzige Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr sieht.

So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr g a n z a l l e i n gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der B e i n schwingungen, nicht aber dem der T o n schwingungen, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmuthiger Leibesbe-

wegung sich gelüsten zu lassen, — diese soll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Conservirung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und nothwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Literatur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. — Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Nach so schmäligem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demüthigsten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß eben so bedürftig, als das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dieß Bedürfniß glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses giebt ihr den Muth der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Muth

in einer kühnsten That ausgesprochen, so haben Tondichter, wie Gluck und Mozart nicht minder durch herrliche, liebereiche Thaten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohn dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vorn herein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Thaten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem Einzelnen möglich war, giebt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Verfahren aller bloßen Nachahmung ist, weil sie nicht aus sich selbst schafft. Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen von ihnen verwandten Tondichter*), dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der

*) Unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken.

Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese Thaten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebahren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius sich entschlugen, gleich gaukelndem Feuerwerke nur unsrer Kunstwelt vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren aber auch nur einseitige Thaten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenen Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerseits sie erwiedert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dies Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller

drei Kunstarten auf ihre Selbstständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie entstehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese Bedingungen aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unsrer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesammte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung

des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unseres jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nöthig, zuvor noch einen, unsrem Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten bildenden Künste zu werfen.

III.

Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.

1.

Baukunst.

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu sich zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, ver-

mag er die Natur selbst sich künstlerisch darzustellen und dem Einzigen, für den diese Darstellung berechnet sein kann, dem Menschen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnißvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunstwerk, dessen Gegenstand und Stoff er eben selbst ist, mitzutheilen. Nur aber der Mensch, der bereits aus sich und an sich das unmittelbar menschliche Kunstwerk hervorgebracht hat, sich selbst also künstlerisch zu erfassen und mitzutheilen vermag, ist daher auch fähig die Natur sich künstlerisch darzustellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Asiens und selbst Aegyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder thierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche — wie die persönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maaße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Erst den Hellenen war es vorbehalten das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich dem Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen in so weit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebahrende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kund gab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem schattigen Laubdache und umgeben von den grünenden Baumsäulen des Götterhaines erhob der Orpheiker seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des Göttertempels ordnete aber der kunstfreudige Lyriker seine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem

Theater, das von dem Götteraltare — als seinem Mittelpunkte — aus, sich zu der verständnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständniß verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte.

Das nächste, natürliche Bedürfniß drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all unsre Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfniß, sondern das Bedürfniß des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfall der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen

Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem einen, unbedingt herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden" an: bei dieser Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur sich will, bis zum Rasen nur sich liebt, und in solchem stets ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der, zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heitren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mittheilende Kunst, sich selbst

Gesetz, maßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Nothwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmückten sie sich wohl zur Blüthezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfniß des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Oeffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes opferte, — als Jeder für sich einzeln das sein wollte was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich

auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine schönheitvernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Oeffentlichkeit, wie sie eben nur zu einer gemeinsamen Aeußerung des allgemeinen Egoismus herab-

gesunken war, hatte kein Bedürfniß nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den praktischen Nutzen. Dem absolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menschen hatte sich in die einzige Lust am Magen zusammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt sich aber, genau genommen, all dieß öffentliche Nützlichkeitswesen *) zurück, und namentlich in unsrer, mit ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte, daß das wahrhaft Schöne in so fern auch das Allernützlichste ist, als es im Leben sich eben nur kund geben kann wenn dem Lebensbedürfnisse seine naturnothwendige Befriedigung gesichert und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorschriften

---

*) Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Nothwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu dringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der unnatürlichsten Civilisation aber ist es möglich solche absolute Barbarei zu produziren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

erschwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Oeffentlichkeit also nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, — da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heut zu Tage durch unsre Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen; — da wurde die Natur zur melkenden Kuh und die Baukunst zum Milcheimer: die Pracht und Ueppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeschöpften Ramenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wässerig durch jene Wasserleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitre Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht so fern, daß sie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem asiatischen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätte zuwerfen können, so daß über alle römische Bauwelt in unsren Augen mit Recht immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast noch als Schönheit erscheint. Was uns nun aber aus dieser Welt über die Kirchthurmspitzen des Mittelalters zugekommen ist, das entbehrt alles schönen wie majestätischen Zaubers;

denn wo wir, wie unsren kolossalen Kirchendomen, noch eine finstre, unerfreuende Majestät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unsrer modernen Religion, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen construirt; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen, — aber, so erhebend auch diese Ausnahmen sind, so sind sie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unsrer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und häßlich. Das Anmuthigste und Großartigste, was aber auch die moderne Baukunst hervorzubringen vermöchte, müßte sie jedoch immer ihrer schmäligsten Abhängigkeit inne werden lassen: denn unsre öffentlichen, wie Privatbedürfnisse sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produziren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfniß macht erfinderisch: das wirkliche Bedürfniß unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dieß wirkliche Bedürfniß hinausliegt, ist aber das Bedürfniß des Luxus, des Unnöthigen und durch Ueberflüssiges, Unnöthiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke

früherer, aus Schönheitsbedürfniß producirender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechselung — alle nationalen Baustyle der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat in so fern alle demüthigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfniß des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen zu wahrhaft schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch ihr Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigenthümlichen Productionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüthe der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten rein-

menschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft, mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunstthätigkeit erlöst werden.

2.

Bildhauerkunst.

Asiaten und Aegypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Thiere zu der menschlichen Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher natursymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Nicht den Menschen wollten sie nachbilden, sondern unwillkürlich und weil als Höchstes der Mensch endlich immer nur sich selbst, somit auch seine eigene Gestalt sich denken kann, trugen sie das — deshalb eben auch verzerrte — Menschenbild nur auf den anzubetenden Gegenstand der Natur über.

In diesem Sinne und von ähnlicher Absicht hervorgerufen, sehen wir auch bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter mensch-

licher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zusagenden, gewissermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargestellten Götterhain zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künstlerischer, stellte er sich als solchen, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. So lange der Mensch sich selbst in thierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der Natur, von der er sich thierisch abhängig

fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eignen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, sich zum Stoff und Gegenstande künstlerischer Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft d. h. der Inbegriff aller Derer, die von einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Ueberlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgiebt, erheben diese sagenhaften

Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen. So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, so wie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — soweit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprunges somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das speciell einigende Band gerade dieses Stammes immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am Lebendigsten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendeten Kunstwerke, der Tragödie. Das

lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit in dem Grade einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Ceremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

In der höchst wichtigen Aeußerlichkeit des religiösen Aktes stellt sich die Geschlechtsgenossenschaft unter gewissen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen als eine gemeinschaftliche dar: das Gewand der Religion ist, so zu sagen, die Tracht des Volksstammes, an welcher er sich gemeinschaftlich und auf den ersten Blick erkennt. Dieses, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, diese gewissermaßen religiös-gesellschaftliche Convention hatte sich von der religiösen Feier auf die künstlerische, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darstellende Tragöde sich als wohlbekannte, verehrte Gestalt der Volksgenossenschaft kund. Keinesweges nur die Größe des

Theaters und die Entfernung der Zuschauer bedangen etwa die Erhöhung der menschlichen Gestalt durch den Kothurn, oder gestatteten etwa eben nur die stabile tragische Maske, — sondern diese, Kothurn und Maske, waren nothwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer symbolischer Abzeichen dem Darsteller erst seinen wichtigen, priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politischen Richtung desselben sich vollends zurückzieht, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, — dieß Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte, war aber: Der Mensch. An der Kunst war es, dieß Bekenntniß klar und deutlich auszusprechen: sie that es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen zeigte.

Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemein-

schaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion gewesen. Wie der Inhalt des gemeinsamen Mythus und der Religion als Gegenstand der darstellenden dramatischen Kunst nach dichterischer Deutung und Absicht, endlich nach eigensüchtig dichterischer Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entstellt wurde, war der religiöse Glaube aber auch schon vollständig aus dem Leben der, nur noch politisch mit einander verketteten Volksgenossenschaft verschwunden. Dieser Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinsamkeit ausgemacht: war es nun zerrissen und als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugbare Inhalt dieser Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Mensch zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der egoistische, absolute, einzelne Mensch, — nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit.

Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, — beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit

bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur reinmenschlichen Allgemeinsamkeit. Das Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsre Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Communismus *) sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes Monument uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüthe genau da erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabsank. —

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des

---

*) Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen; dennoch giebt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu Egoismus bezeichnet. Wer sich heut zu Tage schämt, als Egoist zu gelten — und das will ja Niemand offen und unumwunden, — der muß es sich schon gefallen lassen, Communist genannt zu werden.

natürlichen Staates gewesen; wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanerthumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe giebt sich uns in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Aeußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Aeußerung, im Grunde eine egoistisch genußsüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollem Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie nicht nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit seinem ganzen Wesen in das Wesen des geliebten Gegenstands sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in seiner Liebe zu

dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschluße gebracht hat, somit in dem Grade als sie dem Manne nicht nur Geliebte sondern auch Freund ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden.*) Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, daß es das sinnlich egoistische Genußmoment ausschloß. Nichtsdestoweniger schloß in ihr sich jedoch nicht etwa nur ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüthe, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das

---

*) Die Erlösung des Weibes in die Mitbetheiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwicklung: dem Griechen blieb der physische Prozeß edler entsprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erschien alles so, wie es sich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und somit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

lebensfrohe schönheiterregende Gebahren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsre briefpostlich literarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabtheilungen und Heerordnungen verband und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnothwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner nothwendigen Aeußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüthe des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein literarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine sinn-

lich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker und namentlich schließlich die Athener, unter lebhaftester gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländler bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden Neuzeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der K ü n s t l e r aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als l e b e n d e s

Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnißvoll an diesem schönen Staate. Der peloponesische Krieg hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen, — häufte sich geprägtes asiatisches Gold in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahl zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe — wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, — bewegungslos und

kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechenthums. — Diese Kunst, im Solde der Reichen zur Verzierung der Palläste, gewann um so leichter eine ungemeine Ausbreitung, als das künstlerische Schaffen in ihr sehr bald zur bloßen mechanischen Arbeit herabsinken konnte. Der Gegenstand der Bildhauerei ist allerdings der Mensch, der unendlich mannigfaltige, charakteristisch verschiedene und in den verschiedensten Affekten sich kundgebende: aber den Stoff zu seiner Darstellung nimmt diese Kunst von der sinnlichen Außengestalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menschlichen Wesens zu entnehmen ist. Wohl giebt sich der innere Mensch auf das Entsprechendste auch durch seine äußere Erscheinung kund, aber vollkommen nur in und durch die Bewegung. Der Bildhauer kann von dieser Bewegung aus ihrem mannigfaltigsten Wechsel nur diesen einen Moment erfassen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraction von dem sinnlich vorstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül errathen lassen. War das richtigste und entsprechend sicherste Verfahren, um aus dieser Armuth und Unbehülflichkeit heraus zur Darstellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maß der menschlichen äußeren Erscheinung — eingebildet und ihm die Fähigkeit, dieses überzeugend uns zu=

rückzuspiegeln, einmal abgewonnen, — so war dieses entdeckte Verfahren ein sicher zu erlernendes, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerische Trieb längst erstorben war, die Bildhauerkunst in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künstlerischer Geist inne zu wohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als sie aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber eben nur Nachahmung.

Durch das eisengepanzerte, oder mönchisch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit endlich zuerst das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit wieder entgegen: an diesem schönen Gestein, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt sollte die neuere den Menschen wiedererkennen lernen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich vorhandenen Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren ver-

mochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen. Sie ist der redliche Trieb, aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzuconstruiren. War der aus der Wirklichkeit verschwindende schöne Mensch der Grund der künstlerischen Ausbildung der Bildhauerei gewesen, die, wie im Festhalten eines untergegangenen Gemeinsamen, sich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — so konnte dem modernen Drange, jene Monumente sich für sich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abwesenheit dieses Menschen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieser Drang somit sich nie aus dem Leben und im Leben befriedigte, sondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild sich fort und fort bewegte, mußte unsre, die eigentliche Bildhauerkunst nur nachahmende, moderne Bildhauerkunst in Wahrheit den Charakter eines zünftischen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichthum von Regeln und Normen, nach denen sie verfuhr, im Grunde nur ihre Armuth als Kunst, ihre Unfähigkeit zu erfinden, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, — geräth sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, indem sie, so zu sagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch

herrschenden Unschönheit abgiebt und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühle ihrer — relativen — Nothwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgend welchem Bedürfnisse zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unsrer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfniß, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst anregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich heraussehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebendigen Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik; aus dieser Fülle schafft sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben, — sie versenkt sich in diese Fülle um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie endlich, um nur irgend wie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wieder-

erkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um wahr, d. h. nach unsren Begriffen wahr, zu sein, giebt sie es vollends gar auf, schön zu sein. So geräth die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich nothwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbstständige Kunst geradeswegs aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm innwohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als die Bedingungen zum nothwendigen Schaffen der Bildhauerkunst im wirklich leiblich schönen Leben jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbstständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüthe; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein nothwendiges Bedürfniß nach den Werken der Bildhauerkunst

nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr, unzweifelhaft der vollkommene, warme, lebendige Mensch selbst: sein Kunstwerk ist das Drama, und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existirt, oder nach einer anderen, als der menschlich leiblichen Richtung hin — als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Todte in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in todtem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Stein uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen

Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nöthig haben, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.

3.

Malerkunst.

Wie da, wo uns der Genuß an dem symphonischen Spiele eines Orchesters versagt ist, wir am Claviere durch einen Auszug diesen Genuß uns zurückzurufen versuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Oelgemälde in einer Bildergallerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieses Gemäldes nicht mehr verstattet ist, uns durch einen Kupferstich zu vergegenwärtigen trachten, — so hatte die Malerkunst, wenn nicht in ihrer Entstehung, doch in ihrer künstlerischen Ausbildung, dem sehnsüchtigen Bedürfnisse zu entsprechen, das verloren gegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo sie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange hervorging, haben wir hier vorüberzugehen, indem sie künstlerische Bedeutung erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich und dafür die

hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Scenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbaren lebenswarmen Eindrucke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüthe. Diese Blüthe war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnothwendig entsprießende, ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst, und dem Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch ihr wirkliches Vorhandensein und an der Betrachtung ihrer Erscheinung zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die Idee der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnothwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen lebte nur noch in der Erinnerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in Allem, was es that, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigenthümlichkeit und

Abgeschlossenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Nothwendigkeit, und so im Zusammenhange mit dem großartigsten Entwickelungsgange des menschlichen Geschlechtes verfuhr, — vermochte das einsame künstlerische Gemüth, dem bei seinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in seinen unschönen Aeußerungen unverständlich bleiben mußte, sich nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit dieß Kunstwerk willkürlich von Neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Todten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Gesetz, und die Kulturkunst, die erlernbare, an sich immer nachzuweisende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut zu Tage sehen, in den unkünstlerischesten Zeiten und Lebensverhältnissen, ohne Stocken sich fortsetzen kann, — jedoch nur zum egoistischen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunstsehnsüchtigen Kulturgemüthes. —

Von dem thörigten Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück

zu construiren, — wie ihm die alexandrinischen Hofdichter z. B. sich hingaben, — unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vortheilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigenthümlichen, künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. War die Aeußerung dieser Fähigkeit eine vielfach vermittelte, so gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers stellte in seinem Material den ganzen Menschen nach seiner vollkommenen Form dar, und stand insofern dem lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen näher, als das Werk der Malerei, das von diesem gewissermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darstellungen nur dem beschauenden Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraction, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging, als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung dieses Menschen, oder dieser gewissen,

ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Nothwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung; die Naturscene selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte. Hierauf begründet sich ein vollkommen neues Moment in der Entwickelung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dieß des innigen Begrüßens und Wiedergebens der Natur durch durch die Landschaftsmalerei.

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu Gunsten des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf diesen als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständniß endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur ihrem Wesen nach innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der

in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum darzustellen suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maßgebende Gegenstände, und der sogenannten *historischen* Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Hielt sie somit das *gemeinsame* Kunstwerk in der Erinnerung fest, so blieben, als die Bedingungen schwanden, die auch das sehnsüchtige Festhalten dieser Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als selbstständige Kunst sich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landschaft. In der Darstellung der Scenen des Homeros und der Tragiker war die Landschaft als nothwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten sie die Griechen zur Blüthezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen

Auge, als der Grieche seinem eigenthümlichen Geiste nach überhaupt sie je zu erfassen geneigt war. Die Natur war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der Mensch selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Allem, was er in der Natur ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden, und als vermenschlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in dessen Genuß seinem Schönheitssinne es unmöglich war, sie, wie vom Standpunkte jüdisch modernen Utilismus aus, sich nur als einen roh sinnlich genießbaren Gegenstand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er diese schöne Selbstbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrthum: bei seiner Vermenschlichung der Natur legte er ihr auch menschliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, nothwendig dem wahren Wesen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Mensch, seinem besonderen Wesen nach, im Leben und in seinem Verhältniß zur Natur aus Nothwendigkeit handelt, entstellt er sich unwillkürlich in seiner Vorstellung das Wesen der Natur, wenn er sie nach menschlicher Nothwendigkeit, nicht nach der ihrigen, gebahrend sich denkt. Sprach dieser Irrthum bei den Griechen sich schön aus, wie er bei andern, namentlich asiatischen, Völkern sich meist häßlich

äußerte, so war er nichts desto weniger doch ein dem hellenischen Leben selbst grundverderblicher Irrthum. Als der Hellene aus der geschlechtlich nationalen Urgemeinschaft sich losgelöst, als er das unwillkürlich ihr entnommene Maß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses nothwendige Maß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur so lange eine bindende, umfassende Nothwendigkeit erblickt, als diese Nothwendigkeit als eine im gemeinsamen Leben bedingte ihm selbst zum Bewußtsein kam: löste dieses sich in seine egoistischen Atome auf, beherrschte ihn nur die Willkür seines mit der Gemeinsamkeit nicht mehr zusammenhängenden Eigenwillens oder endlich eine, aus dieser allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — so fehlte bei seiner mangelnden Erkenntniß der Natur, welche er nun eben so willkürlich wähnte als sich selbst und die ihn beherrschende weltliche Macht, das sichere Maß, nach dem er sein Wesen wiederum hätte erkennen können, und das sie, zu deren größtem Heile, den Menschen darbietet, die in ihr die Nothwendigkeit ihres Wesens und ihre nur im weitesten, allumfassendsten Zusammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als diesem Irrthume sind die ungeheuerlichsten Ausschweifungen des griechischen Geistes

entsprungen, die wir während des byzantinischen Kaiserthumes in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit seines Wesens war. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist. Allen Aristotelessen zum Hohn schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinirender Glückseligkeitssucht gemacht wurde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitsvorstellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Concilien über das Wesen der Trinität und die deshalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Thatsachen zuzuführen.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht und endlich die Natur soweit der Erkenntniß

erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist. Der Drang, der zu diesen Entdeckungen führte, suchte gleichzeitig sich in derjenigen Kunstart ebenfalls auszusprechen, in der er am geeignetsten zu künstlerischer Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh sie zur Darstellung kirchlicher Historien, und ging von diesen zu Scenen wirklicher Geschichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit sich des Vortheils erfreuend, diesem wirklichen Leben Form und Farbe entnehmen zu können. Je mehr die sinnliche Gegenwart dem entstellenden Einflusse der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des Lebens sich zum Construiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Combiniren von, wiederum der Kunstgeschichte, — nicht dem Leben selbst — entnommenen, Manieren und Stylen gedrängt sah, — machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verständniß der Natur in der Landschaft verdanken.

Der Mensch, um den sich bisher die Landschaft wie

um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppirt hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuertheilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältniß zu ihm zugewiesen war. Wir können unter den gegebenen Umständen diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzig mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Noth dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung aus Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten kann, als weder das Bedürfniß noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschafts-

malerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unsrem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, mehr und etwas anderes sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig nothwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen darin ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dieß war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbstständige Kunstart nothwendig machen konnten. Ein gesundes, nothwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künst-

lerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständniß in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und vollendeter Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie, selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird.

Dürfen wir so durch die höchste Kraft der bildenden Kunst uns die Scene des gemeinsamen Kunstwerkes der Zukunft, in ihr also die innig erkannte und verstandene Natur als gewonnen betrachten, so vermögen wir nun auf dieses Kunstwerk selbst nähere Schlüsse zu ziehen.

IV.

Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst — soweit sie in Wahrheit Kunst ist — zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon ist, daß sie als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag. Die Kunst ist das Sondereigenthum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständniß erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunstgelehrsamkeit. Dieß Studium und das aus ihm zu erlangende Verständniß glaubt zwar heut zu Tage sich Jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen vermögen, wird dieser Künstler, bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beant-

worten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse Derjenigen, die durch die Ungunst unsrer socialen Verhältnisse nach jeder Seite sowohl vom Verständnisse als selbst vom Genuße der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, daß sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Ueberfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelding zwischen beiden so undenkbar eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene *unnatürliche* Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches *sein* Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich *Bildung zu verbreiten*, vermag sie nicht, und zwar einfach daher, weil die Kunst, um irgend wie im Leben wirken zu können, selbst die Blüthe einer *natürlichen*, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber im Stande sein kann, *von oben* herab

Bildung auszugießen. Unsre Kunst, wie unsre ganze Kultur verhält sich zum Leben der europäischen Gegenwart nicht anders, wie die von Außen in Rußland eingeführte Civilisation zum Nationalcharakter des Russen: nicht nur daß unter der äußerlichsten Tünche dieser Civilisation der eigentliche Russe Barbar, und zwar gerade furchtbargeknechteter Barbar bleibt, sondern der an ihr Theilnehmende aus dem Volke, wird durch sie zugleich der nichtswürdigste, verworfenste Hallunke, indem er in ihr nur die Schule der Heuchelei und Abfeimung erkennt und durchmacht. Im besten Falle gleicht aber unsere Kulturkunst doch nur demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke sich mittheilen will, das diese nicht kennt: Alles, und namentlich auch das Geistreichste, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichsten Verwirrungen und Mißverständnissen führen. —

Stellen wir uns zunächst dar, wie die moderne Kunst zu verfahren haben müßte, um theoretisch zu ihrer Erlösung aus der einsamen Stellung ihres unbegriffenen Wesens heraus und zum allgemeinsten Verständniß des öffentlichen Lebens vorzuschreiten: wie diese Erlösung aber durch die praktische Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird sich dann leicht von selbst herausstellen.

Die bildende Kunst, sahen wir, kaum zu schöpferischem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem künstlerischen, nicht dem auf bloße Nützlichkeit bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwickelung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mittheilung an eine gemeinsame Oeffent-

lichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Oeffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mittheilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnißgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Nothwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am Dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichem Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkührlich, unproduktiv, unschön. Bei der Construction desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Theilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, — also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtsnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem

vollkommenen Theatergebäude giebt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfniß der Kunst Maß und Gesetz. Dieß Bedürfniß ist ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringt und bedingt. Die Scene hat zunächst die Aufgabe alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen: sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuschauer giebt das Bedürfniß nach Verständniß des Kunstwerkes optisch und akustisch das nothwendige Gesetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch Alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß.*) So versetzt durch

*) Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unsre modernen Theatergebäude keineswegs als gelöst angesehen werden: in ihnen sind herkömmliche Annahmen und Gesetze maßgebend, die mit den Erfordernissen der reinen Kunst nichts gemein haben. Wo Erwerbsspekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöse Prunksucht auf der anderen Seite bestimmend einwirken,

Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne athmet und sich bewegt, athmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnißmäßigem Umfange, vom scenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesammte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und athmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten mensch-

---

muß das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt werden, und so wird kein Baumeister der Welt es z. B. vermögen die, durch die Trennung unsres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Uebereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume zu einem Gesetze der Schönheit zu erheben. Denkt man sich in die Räume des gemeinsamen Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht.

lichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdeus aus seinem eigenthümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft. Wie kalt, regungslos und todt stellt sich hiergegen sein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Absicht als der des Luxus sich anzuschließen, ohne die künstlerische Nothwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigste anordnen und erfinden läßt, nur nach der spekulirenden Laune seiner selbstverherrlichungssüchtigen Willkür zu verfahren, Massen und Zierrathen zu schichten und zu reihen hat, um heute die Ehre eines übermüthigen Reichen, morgen die eines abstrakten Gottes zu versinnlichen! —

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Scene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Scene, die kalt und theilnahmlos auf den Künstler herab und zu dem Publikum hin starren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Aethers schmücken, um würdig zu sein an dem mensch=

lichen Kunstwerke Theil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die Landschaftsmalerei ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genuße darstellen will, fügt er hier als sein reiches Theil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Scene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Uebereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur

andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebot stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihm wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Decorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demüthigendes Organ verhält, und der Künstler erst stolz zu werden hat wenn er frei ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Oeffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des scenischen Raumes zu Gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnißvollen Anschauung bringt, — so wird jedenfalls sein Kunstwerk in diesem Rahmen einen lebensvolleren Eindruck, ein

größeres, allgemeineres Verständniß hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständniß ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständniß nicht nur an den Menschen mitzutheilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgemälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch, daß er sein Kunstwerk nun in den Rahmen der tragischen Bühne stellt, wird er den Menschen, an den er sich mittheilen will, zum gemeinsamen Menschen der vollen Oeffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, sein Verständniß auf diesen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden seiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dieß öffentliche Verständniß dadurch erst vollkommen herbeiführen, daß er sein Werk einer gemeinsamen höchsten und allverständlichsten Kunstabsicht zuordnet, diese Absicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menschen mit aller Wärme seines Wesens dem gemeinsamen Verständnisse unfehlbar erschlossen wird. Das allverständlichste ist die dramatische Handlung, eben weil sie erst künstlerisch vollendet ist, wenn im Drama gleichsam alle Hülfsmittel der Kunst hinter sich geworfen sind, und das wirkliche Leben auf das Treueste und Begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gelangt. Jede Kunstart theilt sich **verständlich** nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den

Menschen oder in seiner Ableitung vom Menschen das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird. *) —

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur. Was Bildhauer und

---

*) Dem modernen Landschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein zu gewahren, von wie Wenigen in Wahrheit sein Werk heut zu Tage verstanden, mit welch stumpfsinnigem, blödem Behagen von der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemälde eben nur beklotzt wird; wie die sogenannte schöne Gegend der bloßen müssigen, gedankenlosen Schaulust derselben Menschen, ohne Bedürfniß, Befriedigung zu gewähren im Stande ist, deren Hörsinn durch unsre moderne inhaltslose Musikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude ergötzt wird, die dem Künstler ein ebenso ekelhafter Lohn für seine Leistung ist, als sie der Absicht des Industriellen allerdings vollkommen entspricht. Unter der „schönen Gegend" und der „hübschen klingenden Musik" unserer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederträchtige Gemüthlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu miethen: Alles hören und sehen diese Gemüthlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentstellten Menschen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume steht. Gerade diesen müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!

Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandlen und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den Kothurn und die Maske, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Convention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht

der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — Soweit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzutheilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der scenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung; als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber Eines und Dasselbe, nichts Anderes als darstellender, künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängnißkraft mittheilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigenthümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von

da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbstständig als das, was sie ist. Der mimische Tänzer wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunst gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maße, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Uebergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers; weist er jeder künstlerischen Erscheinung erst die sie alle bindende, und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, daß eben dieses dichterische Wollen im Können der Darstellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesammtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einsamkeit hat die Musik sich

aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist, und dieß ist das Orchester. Die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die scenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpflichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — so ist im Orchester, diesem lebensvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist. So gleicht das Orchester der Erde, die dem Anteos, sobald er sie mit seinen Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der scenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, und deshalb als

Lokalität sehr richtig auch außerhalb des scenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, — macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser scenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag.

So im wechselvollen Reigen sich ergänzend werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln je nach Bedürfniß der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei dem Willen des

Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absicht des Drama's muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf ihre Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Aeste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfaltig: nur Eines aber ist die Seele jedes Einzelnen, sein nothwendigster Trieb, sein bedürfnißkräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm erkannt als sein Grundwesen, so vermag er, zu Gunsten der unerläßlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordneten Gelüste, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache, kennt kein nothwendigstes, stärkstes Seelenverlangen in sich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüsten, das er, eben weil es nur ein Gelüsten ist, nie zu stillen vermag, und daher, von Einem

zum Andern willkürlich hin und her geschleudert, selbst nie zum wirklichen Genießen gelangt. Hat dieser Bedürfnißlose aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüste hartnäckig zu verfolgen, so entstehen eben die scheußlichen, naturwidrigen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, die uns als Auswüchse wahnsinnigen egoistischen Treibens, als mordlustige Wollust des Despoten, oder als geile moderne Opernmusik, mit so unsäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein starkes Verlangen in sich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, also den nothwendigen inneren Trieb, der seine Seele, sein Wesen ausmacht, und setzt er alle seine Kraft daran, diesen zu befriedigen, so erhebt er auch seine Kraft, wie seine eigenthümlichste Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar sind.

Der einzelne Mensch kann aber bei voller Gesundheit des Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfniß empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgeachteten gemeinsam ist, denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfniß, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das nothwendigste und stärkste Bedürfniß des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesens, der vollsten Gemeinsamkeit mitzutheilen, und dieß erreicht er mit nothwendigem allgemeinen Verständniß nur

im Drama. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu erfassen, als es nöthig ist um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch inne zu werden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesammtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüthe seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten

gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Drama's, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muß sich nothwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien, verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für sich allein*), sondern nur alle gemeinsam, und daher ist

---

*) Der moderne Schauspieldichter wird sich am Schwersten geneigt fühlen zuzugestehen, daß auch seiner Kunstart, der Dichtkunst, das Drama nicht allein angehören sollte; namentlich wird er sich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter theilen zu sollen, nämlich, wie er meint, das Schauspiel in die Oper aufgehen zu lassen. Sehr richtig wird, so lange die Oper besteht, das Schauspiel bestehen müssen, und eben so gut auch die Pantomime; so lange ein Streit hierüber denkbar ist, bleibt aber auch das Drama der Zukunft selbst undenkbar. Liegt der Zweifel von Seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er sich daran, daß es ihm nicht begreiflich dünkt, wie der Gesang ganz und für alle Fälle die Stelle des recitirten Dialoges einnehmen solle, so ist ihm zu entgegnen, daß er sich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunstwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden ist. Erstens ermißt er nicht, daß in diesem Kunstwerke die Musik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat als in der modernen Oper: daß sie nur da, wo sie die vermögendste ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache

das allgemeinste Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verständliche Kunstwerk.

V.

Der Künstler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Wesen des Kunstwerkes angedeutet, in welchem alle Künste zu ihrer

---

das Nothwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt. Erkennt dieß der Dichter an, so hat er zweitens nun einzusehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unterstützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte, nur dem Geiste unsres modernen Schauspieles entnommen sein könnten, der in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Athmen mehr finden wird. Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun: sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Uebel, d. h. modern, überflüssig ist.

Erlösung durch allgemeinstes Verständniß aufzugehen haben, so fragt es sich nun, welche die Lebensbedingungen sein müssen, die dieses Kunstwerk und diese Erlösung als nothwendig hervorrufen können. Wird es die verständnißbedürftige und nach Verständniß ringende moderne Kunst für sich, aus eigenem Ermessen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Festsetzung des Modus der als nothwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird sie eine constitutionelle Charte octroyiren können, um zur Verständigung mit der sogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? und wenn sie es über sich bringt, wird diese Verständigung durch diese Constitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunst von ihrem abstracten Standpunkte aus in das Leben dringen, oder — muß nicht vielmehr das Leben in die Kunst dringen? das Leben aus sich heraus die ihm allein entsprechende Kunst erzeugen, in ihr aufgehen, — statt daß die Kunst (wohlverstanden: die Kulturkunst, die außerhalb des Lebens entstandene) aus sich das Leben erzeuge und in ihm aufgehe?

Versichern wir uns zuerst darüber, wen wir uns unter dem Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu schließen, die ihn und sein Kunstwerk entstehen lassen können.

Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?

Ohne Zweifel der Dichter*).

Wer aber wird der Dichter sein?

Unstreitig der Darsteller.

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?

Nothwendig die Genossenschaft aller Künstler. —

Um Darsteller und Dichter naturgemäß entstehen zu sehen, stellen wir uns zuvörderst die künstlerische Genossenschaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, sondern nach der nothwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunstwerke selbst auf diejenigen künstlerischen Organe weiter zu schließen haben, die es seinem Wesen nach einzig in das Leben rufen können. —

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten nothwendig eigen, theoretisch dargestellt haben, ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler denkbar, und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort, und zu einem bestimmten Zwecke, bildet diese Genossenschaft.

---

*) Den Tondichter sei es uns gestattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzusehen, — ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.

Dieser bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sie sich Alle vereinigen, um in der Betheiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama zu zeugen. Das, was Allen ihre Theilnahme ermöglicht, ja was sie nothwendig macht und was ohne diese Theilnahme gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist aber der eigentliche Kern des Drama's, die dramatische Handlung.

Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Drama's, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste Verständniß desselben versichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen, bildet sie gerade in dem Maße das verständnißgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen desselben nach seinem Verständnisse am geeignetsten befriedigt. Die dramatische Handlung ist somit der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigem Baume zu erwachsen, der dem Baume des

wirklichen Lebens seiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Nothwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgend welchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnöthig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunsttrieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als nothwendig zum Verständniß und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinheit voraus: der Egoist hat sich mit Niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnißgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: Zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Thatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche

Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der Mensch, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person, nach seinem nothwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er lebt, erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun Alles was er that und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so nothwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft sei-

nes Wesens wirklich *persönlich unterging*, sein persönliches Dasein um der entäußerten Nothwendigkeit seines Wesens willen wirklich aufhob, — daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen darf — sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu Gunsten dieses nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus, die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, gibt uns ein Mensch nur mit seinem *Tode* kund, und zwar nicht mit seinem *zufälligen*, sondern seinem *nothwendigen*, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes, ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses *einen* Menschen die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am Vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen *Darstellung* jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unsrer christlich-modernen Lebensweise durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden begehen, sondern durch die künst-

lerische Wiederbelebung des Todten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und der Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns gemeinschaftlich diesen Drang erweckt; so hat doch die Liebe, die allein als thätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigenthümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am Drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesem einen bestimmten Helden am verwandtesten fühlt, durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Helden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu

beleben. Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie wirklich, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begehrt er hierzu die, seine Absicht einzig ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzutheilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen

Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kund gab, — so wie die allgemeine menschliche und natürliche Umgebung, sich im Leben zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit Bewußtsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduction der Handlung somit Dichter. Er ordnet nach künstlerischem Maße seine eigene Handlung, so wie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen zu seiner Handlung. Genau aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maße, in welchem er vor Allen seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darstellt, sondern moralisch sie durch sich selbst wiederholt, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch in seiner künstlerischen Handlung

eine nothwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt.*)

Die freie künstlerische Geossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum Dichter, zum künstlerischen

---

*) Wie wir hierbei das tragische Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwickelung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das komische Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als nothwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: Wie dieser als Communist, d. h. als Einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Nothwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird gezwungen in die Allgemeinheit aufgehen, diese daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handelnwollenden, nie aber könnenden Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Luft zum weiteren eigensüchtigen Athmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Nothwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Antheil an der Dichtung selbst haben als in der Tragödie.

Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebens ist daher immer nur ein periodisches, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keineswegs ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellens ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mittheilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maße entsprechende Absicht kund zu geben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze innerer Nothwendigkeit einzig als bestimmend sich geltend machen. Eine natürliche — nicht gewaltsame — Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfniß hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die Handlungen jedes Einzelnen, so lange das gemeinsame Bedürfniß zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck giebt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nicht Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist Demjenigen versagt, der zu diesen Zwecke durch kein wahres nothwendiges Bedürfniß gedrängt wird: Da wo dieß aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfniß ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, mit dem Bedürfnisse das sie hervorrief, ge-

löst, und erst aus neuentstehenden Bedürfnissen entstehen auch wieder neue Vereinigungen Derjenigen, denen wiederum diese neuen Bedürfnisse gemeinsam sind. Unsere modernen Staaten sind in sofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen ein für allemal zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfniß entweder nie entsprochen hat oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen doch keinesweges mehr gemeinsam ist. — Alle Menschen haben nur ein gemeinschaftliches Bedürfniß, welches jedoch nur seinem allgemeinsten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das ist das Bedürfniß zu leben und glücklich zu sein. Hierin liegt das natürliche Band aller Menschen; ein Bedürfniß, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entsprechen vermag. Die besonderen Bedürfnisse wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigern, können in dem vernünftigen Zustande der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft aller Menschen ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellerer

Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen in so weit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als nothwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber, werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben *) in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heere — und was sonst noch Alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich

---

*) Und namentlich auch unsere modernen Theaterinstitute.

und ihre gegenwärtig dargethane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfniß zu dem Bedürfniß einer, so eben aus diesem Bedürfniß entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nöthigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die eben so unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu Tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck,

als das Kunstwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: Das Volk; dasselbige Volk, dem wir selbst heut zu Tage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zusammenstellen, um uns von einem besonderen Gegenstande nach seiner allgemeinen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ein Bild darzustellen, so können wir mit Sicherheit die einzelnsten Züge desselben bezeichnen, — ja aus genauester Betrachtung solch einzelnen Zuges erwächst uns oft das sicherste Verständniß des Ganzen, daß wir bei seiner verschwimmenden Allgemeinheit oft nur nach diesem einzelnen, besonderen Zuge erfassen müssen, um von ihm aus zu einer Vorstellung des Allgemeinen zu gelangen, und es ist, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenstande der Kunst, die Fülle genau sich darbietender Einzelnheiten so groß, daß wir, um den Gegenstand nach seiner Allgemeinheit darzustellen, nur einen höchst geringen Theil derselben, eben den, der für unsere Anschauungsweise uns gerade am

bezeichnendsten erscheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und so den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt ist es der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zustand nur darstellen wollen; wir haben zu solchem Verfahren, nur einen Maßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, die den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen, und gerade sein volles Gegentheil nothwendig erscheinen lassen. Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht nur mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem nothwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben. Alle einzelnen Züge*) müssen aus dieser

*) Wer sich aus seiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Wesen unserer modernen Kunstzustände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieser Einzelnheiten willen die abgeschmacktesten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die Tausend Möglichkeiten von Zweifel und Fragen dieser Art im Voraus etwa hier antworten zu sollen, wird Niemand von Demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem denkenden Künstler, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstindustriellen — möge dieser nun in Literatur, Kritik oder Production machen: — mittheilt.

Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen sein, immer nur wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar bebegreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: Diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer nur zu erhalten, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu versichern: sie hält das Eigenthum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigenthum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich thätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbstständige Lebensgebahren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, thunlichst ganz aus-

zureißen, um dieses Eigenthum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprozent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemißtrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigenthum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in Bezug auf die Kunst und die Künstler nur das Kunstinstitut die einzige Gewährleistung des Gedeihens Beider: ohne Academien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst — so zu sagen — aus dem Leim gehen zu müssen; denn eine freie, selbstbestimmende Thätigkeit von Künstlern ist uns gar nicht denkbar. Dies hat seinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künstler, wie überhaupt keine wahren Menschen sind; und so wirft das Gefühl unserer eigenen — aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldeten — Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge, Gesetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltsame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künstler, nie wahre Menschen werden.

So ist es. Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Men-

schen der Zukunft immer nur nach dem Maße messen kann, das es, als Maß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maß überhaupt macht. Wenn wir schließlich mit Nothwendigkeit **das Volk** als den Künstler der Zukunft erkannt haben, so sehen wir, dieser Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künstleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollständig, daß in den Zeiten des geschlechtlich-nationalen Communismus, die der Erhebung des absoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unsere Historiker als die der ungeschichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künstler war, daß er allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindendem Volke entnehmen kann, und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Gestalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor sein kulturbebrilltes Auge stellt. Er glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase, er greift nach dem parfümirten Taschentuche, und fragt mit civilisirter Entrüstung: was? **Der Pöbel** soll uns künftig im Kunstmachen ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn wir Kunst schaffen? Aus der

qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?

Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage Eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen die Eurer modernen Civilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, daß dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugniß Eurer unnatürlichen Kultur — daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die Euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Civilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze Eurer Staats- und Criminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Theil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Literatur treibt, ein anderer Theil nothwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daseins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeisterei und Mode ein ganzes unnöthiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines anderen, Euch nothwendigen, Lebens ausmachen müssen; daß da, wo der

bedürfnißlose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfniß auf der andern Seite nur durch Plack und Noth, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange Ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es nothwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssafte Ihr Eure süßlichen Parfüms destillirt: und dieser Stoff, dem Ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelathmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den Ihr seiner natürlichen Anmuth entpreßt habt. So lange ein großer Theil des Gesammtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein eben so großer, wenn nicht noch größerer Theil desselben in überspanntester Nutzthätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und — was das Allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Theile des Volkes, das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überallhin seine Lebensgesetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel Euch wiederum mit häßlichster Grimasse angrinzt.

Weder Euch noch diesen Pöbel verstehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieser noch Ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter Euch beiden, nur daß Ihr nichts von ihm wißt: wißt Ihr von ihm, so seid Ihr auch schon Volk, denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Theil zu haben. Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedriggestellteste, der im üppigen Schooße des Luxus Aufgewachsene wie der aus dem unsauberen Neste der Armuth Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Rohheit Entwickelte, — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihm aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen — das nur dem Bedürfnißlosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt — empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menschlichen Natur eingiebt,

— nur Derjenige also, der nicht aus diesem Zusammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem staatsgesetzlichen Rechte — das diesen Zusammenhang gewährleistet — sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten menschlichen Natur und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieser Natur schöpft, der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen muß, und diese Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — nur der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Noth. Diese Noth wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. Diese Noth trieb einst die Israeliten, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lastthieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muß auch uns die Noth treiben, sollen wir, von unsrer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den Pharaonen dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verschlungen wurden, — die übermüthigen, stolzen Pharaonen, die da

vergessen hatten, daß einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rath sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unversehrt durch das rothe Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte. —

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, uncivilisirte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde als dem innerer Nothwendigkeit, gedichtet hat.

Wiland der Schmied schuf aus Lust und Freude an seinem Thun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wiland; er stürzte

sich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge für einander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimat, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wiland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wiland's Kunst gehört; ihn gelüstete es den Schmied zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewaltthat: das Goldgestein, daraus Wiland sein Geschmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neidings an, und so war Wiland's Kunst ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort.

Daheim an Neidings Hofe sollte Wiland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmie-

den: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiede die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmied nicht die Füße sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wiland, der frohe Wunderschmied, gelähmt hinter der Esse, an der er arbeiten mußte seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neidings einathmen mußte! Der schmälige, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn

er doch Eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding, der ihm aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten. —

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!“ —

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wilands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. Wiland fand es, wie er sich **Flügel** schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! —

Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wiland! Schmiede Deine Flügel und schwinge Dich auf!

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Wagner, Richard,

Das Kunstwerk der Zukunft

Leipzig 1850